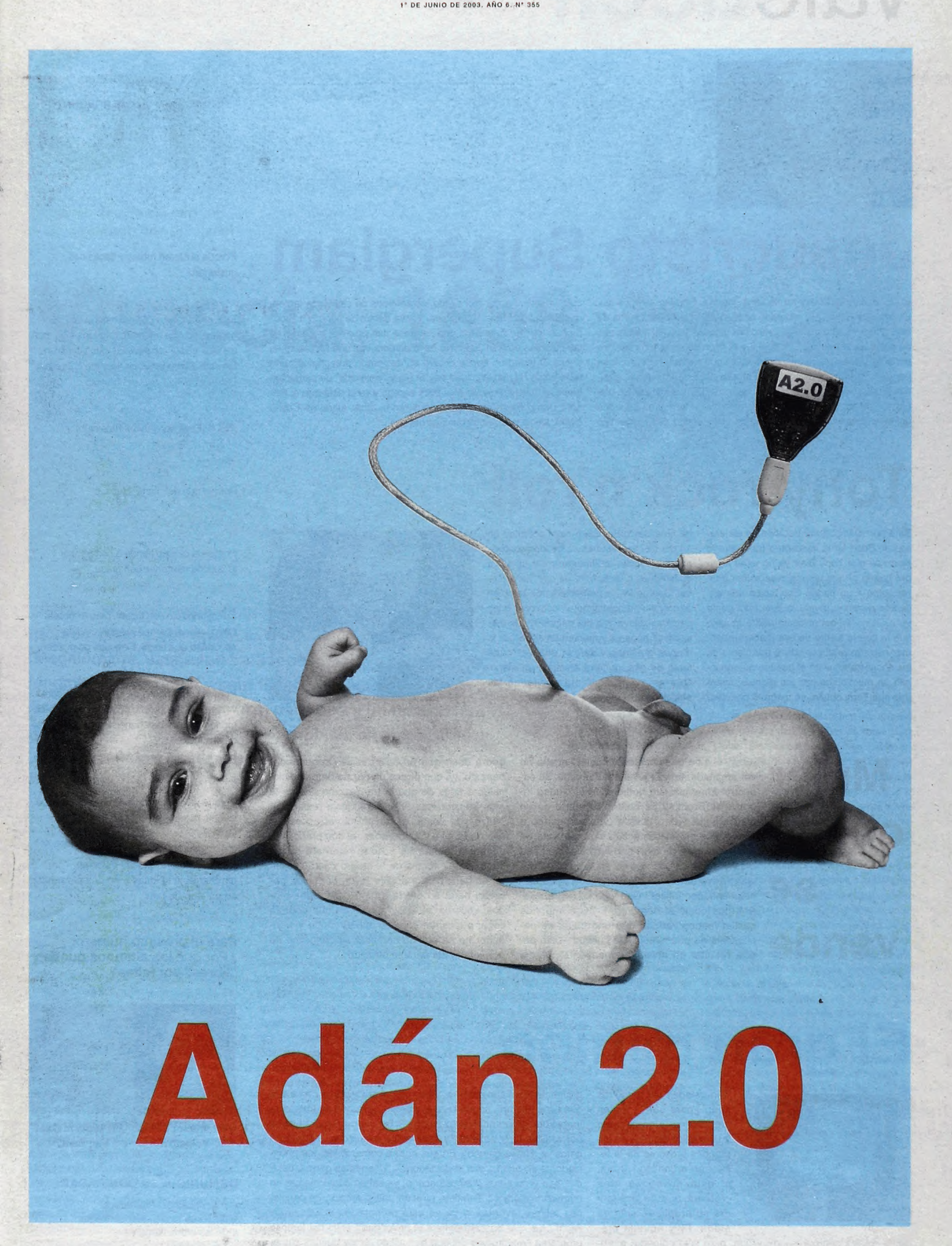
Leopoldo Federico en pantalla grande
Arte abstracto argentino

RADAR

1° DE JUNIO DE 2003. AÑO 6. N° 355

Lynne Ramsay: el último secreto del cine
Qué pasa con Ricky Martin




# Adán 2.0

Computadoras enchufadas al cuerpo, chips en el cerebro y medicina genética:
**Slavoj Zizek** le da la bienvenida al futuro post-humano.

# vale**decir**



## Jesucristo Superglam

El Dr. Rollan McCleary no se va a ganar el Paraíso si sigue así. Ocurre que Rollan, un reputado académico australiano, acaba de revelarle al mundo que Jesucristo era gay, así como al menos tres de sus doce discípulos. ¿Y cuál fue el riguroso recorrido científico por el cual el tal McCleary llegó a estas conclusiones tan propicias para escandalizar a la Iglesia? Estudiando su Carta Astral, algunas pruebas presentes en las traducciones de la Biblia y otros elementos de los que se niega a decir palabra. Claro que aquel que quiera profundizar en el misterio de la identidad sexual del tipo que, se dice, habría rechazado los servicios de esa chica tan coqueta llamada María Magdalena, tendrá dentro de poco la posibilidad de leer un libro en el que se presentan pruebas basadas en las palabras de San Juan. No es la primera vez que McCleary se aboca al tema; de hecho obtuvo su doctorado presentando una tesis sobre "la espiritualidad gay". Lector "calificado" de cartas astrales, en una entrevista McCleary agregó a todo esto que el planeta Urano figura prominentemente en la carta Astral de Cristo, como, alega, ocurre con muchos gays.

## Tony rock'n'roll

Será por su impopular decisión de alinearse con Bush en la invasión a Irak, pero lo cierto es que Tony Blair ya no es el hombre bueno al que los ingleses solían querer como a un padre. Eso indica una encuesta reciente, según la cual más gente ve a Ozzy Osbourne como padre modelo que la que lo siente de esa manera al primer ministro británico. Un 9 por ciento de los encuestados votó al hombre que decapitó un murciélago con los dientes, mientras que Tony obtuvo un magro 6 por ciento. Que David Beckham haya obtenido un 14 por ciento a esta altura de los acontecimientos resulta totalmente irrelevante. La cuestión es que es hora de que Tony (como George W., y probablemente también Aznar) vayan pensando en convocar a las cámaras televisivas del mundo a sus respectivos hogares y monten un show por lo menos gracioso y salgan una vez cada tanto de gira, guitarra eléctrica en mano. Que en algún momento se vienen las elecciones de vuelta.



## Mujer objeto se vende

eBay, el sitio de subastas virtuales, acaba de ver ampliado, tal vez involuntariamente, su espectro comercial: un hombre de la ciudad inglesa de Bromley ha abierto la oferta de un bien alguna vez preciado que ha pasado a convertirse en un obstáculo. Y no se trata de una mesa o de un televisor viejo sino de nada más y nada menos que su "insoportable novia". "Advertencia: –indica el aviso– ¡¡¡los bienes contienen fallas!!! Con algo de sobrepeso. Aburrida como el demonio. Provee una vida sexual menos variada que una bolsa de papas. Ella no puede/no debe cocinar –esto podría resultar en un envenenamiento". Nadie podrá decir que no se trata de un vendedor honesto, ya que ofrece un par de datos adicionales a fines de que la transacción sea de lo más transparente (y no dé lugar a reclamos): "Razón de venta: ganar un mayor acceso al uso de la tevé. Condiciones: el comprador adquirirá la mercancía y no la retornará nunca jamás. Los intentos de reintegro podrán resultar en daño corporal. ¡Por favor, por favor, por favor, haga su oferta ahora!". De todos modos, voceros de eBay sugirieron que podrían llegar a levantar el aviso debido a que el vendedor no ha podido certificar su condición de propietario del artículo ofrecido.

## El gran minino



"Sin ustedes allí, nosotros aquí, ¿para qué?", solían preguntarse y preguntarle a su público algunos de los grandes próceres de la televisión argentina. Ahora, si esta novedosa idea prospera, nuestra tevé tendrá su propia versión de *Meow TV* y aquella pregunta clásica seguirá siendo válida, pero sólo obtendrá ronroneos –en el mejor de los casos– por toda respuesta. No se trata de *El gato Félix* ni de *Don Gato y su pandilla*, tampoco de un programa de mascotas del Animal Planet ni de aquel baluarte de la pantalla local conocido como *Las gatitas y ratones de Porcel*. No señores: es ni más ni menos que el primer show íntegramente diseñado para ser visto por gatos ("y por la gente a la que ellos toleran", según reza el slogan). ¿De qué se trata este innovador emprendimiento cultural? De clips protagonizados por ardillas (¿?) y peces, y segmentos intitulados "Yoga para gatos" y "Haiku gatuno". En sus cortes comerciales, los anunciadores arengan a sus espectadores: "Usen esas garras, ustedes han visto a sus dueños hacerlo, ya saben cómo marcar un número telefónico". También ofrecen una colección de canciones felinas favoritas, y ya se está preparando el *Cat-urday Night Live*, que buscará emular el prolongado éxito del famoso programa neoyorquino del que han salido tantos buenos comediantes, entre unos cuantos perros. Su productora ejecutiva, Elyse Roth, dijo sin pudor que "mi misión artística era crear una emisión que uno pudiera ver junto a su minino". Y a ver si los michos logran finalmente revalorizar la alicaída programación de las cajas bobas del mundo.




### ¿Por qué las chicas de los fans club son gordas?

Porque si fueran rubias y flacas nos gustarían.
*Los Back Street Boys*

Esta pregunta es discriminatoria con las gordas, con los miembros de fans club, con los fans club y las estrellas que tienen un fan club. Deberían iniciarles una querella.
*Zulemita, presidenta del Bolocco Fans club*

¡No...! ¡Esas son las del Fats club!
*El que no tiene cámara, pero rollitos le sobran*

Porque son del "flans" clubs...
*Shimmy Hendrix, desde la cárcel de (flanes) Caseros*

Porque el cuerpo tiende a compensar la falta de neuronas con grasa.
*El Fantasma de la Opera*

En un principio son flacas, pero engordan para poder superar a los guardias de seguridad de Luismi. Flaquitas no pueden.
*Lubi de Bucov*

Porque como no les da el físico para convertirse en groupies, combaten la angustia morfándose el merchandising gastronómico de sus ídolos.
*El gordo Valor, desde la cárcel de "Harry largá los Postres"*

Porque se comen todas las boludeces que inventa la tele.
*El negro futuro*

Porque si fueran flacas estarían garchando a lo locas y no pelotudeando en un club de fans.
*Insensible, de Palermo Sensible*

**Para el próximo número: ¿Por qué los alumnos quedan "libres" por faltas?**



**¿El director Chino Volpato?**



**¿El Midachi Gus Van Sant?**

COMUNÍQUESE CON RADAR

Para criticarnos, felicitarnos o proponer ideas, descabelladas y de las otras, llame ya:
fax 6772-4450
yomepregunto@pagina12.com.ar



ALFREDO BRAVO (1925-2003)

# La leyenda continúa

POR ROGELIO DEMARCHI

**Leyenda 1:** James Carter es el presidente de los Estados Unidos y Jorge Rafael Videla el dictador genocida que ocupa la presidencia argentina. Videla llega de visita a Washington y la reunión entre los presidentes transcurre de la manera pautada por el protocolo de rigor. Hasta que, con cara de languidez, como quien le resta importancia al tema, Carter le pregunta a Videla por un detenido llamado Alfredo Bravo. El dictador argentino se sorprende, no atina a responder. Por la extensión de su silencio, Carter hace una seña para que uno de sus colaboradores hable. Ocurre, comenta el norteamericano, que han llegado a la Casa Blanca miles de cartas y de telegramas desde distintas partes del mundo solicitándole al presidente que incluya en la agenda del encuentro un pedido de precisiones sobre este gremialista defensor de los derechos humanos, cuyo paradero y estado sería desconocido, aunque se especula que estaría en manos de las fuerzas de seguridad del Estado. Videla se recompone, promete ocuparse personalmente del tema y Bravo se salva de algún oportuno y secreto traslado...

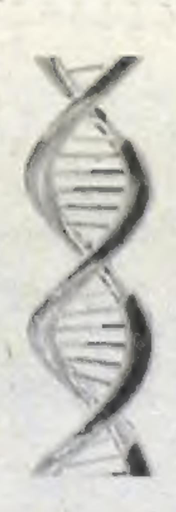
**Leyenda 2:** Alguien pregunta por qué Alfredo Bravo camina así. "Así" es marcando con los zapatos las diez y diez, a diferencia del Carlitos de Chaplin, que casi marcaba las nueve y cuarto cuando caminaba. Pero, además, Alfredo Bravo camina más con el taco que con la punta, y no hace el mismo juego con los dos pies. Hay una diferencia, apenas perceptible, si se quiere, pero la hay, que Bravo intenta disimular al máximo porque es tan petitero como un galán de cine de los años 40. Alguien tiene que responder la pregunta de por qué Alfredo Bravo camina así, y entonces dice, con pudor, que perdió los dedos de un pie por las torturas, que no importa mucho de cuál de los dos pies se trata pero que es así, que ahí ya no tiene sensibilidad, entonces no hace punta y taco sino taco y algún movimiento envolvente del resto de la pierna para que no se note la secuela. Siempre la respuesta a la pregunta de por qué Alfredo Bravo camina así se da en voz queda, porque está expresamente prohibido transmitir lo que se sabe. Sería como gritar los atributos del héroe.

**Leyenda 3:** En el barrio de Belgrano de Buenos Aires hay una escuela que fue fundada por Domingo Sarmiento y dirigida por Alfredo Bravo. La escuela tiene una puerta muy pesada de hierro y vidrio y muchos chicos inquietos que se golpean contra ella. Una tarde cualquiera, el chico de uno se abre la cabeza contra la puerta y el director Bravo lo tiene que despachar junto con la maestra hasta la guardia del Pirovano. Vuelve una hora más tarde, con un moño de gasa arriba de la oreja y cara de susto. Bravo se queda a esperar a los padres del herido con cierto temor de que el accidente se transforme en un problema. Pero, a la hora de la verdad, descubre que el padre al que espera con ansiedad es un militante que lo conoce y lo admira, de manera que el encuentro se transforma en una charla amena donde no hay reproches ni quejas, sino una espontánea camaradería o complicidad ciudadana. En algún sentido, después de todo, a los dos les termina molestando que el niño y la maestra regresen tan pronto.

**Leyenda 4:** Alfredo Bravo, el socialista convencido, no sólo está seguro de su ideología sino de que será un socialista sin partido mientras el partido esté dirigido por Américo Ghioldi: el hombre que apoyó un par de golpes de Estado y hasta aceptó ser embajador de la dictadura genocida que secuestró y torturó a Bravo, pero que igualmente gobernó el socialismo democrático hasta su muerte. Cuando la herramienta no sirve, piensa Bravo por entonces, hay que plasmar la idea de otra manera pero no perder la idea, y menos que menos confundir la idea con la herramienta. Y él –desde que, a los 17 años, decidió militar por la idea– ha vivido muy de cerca todas las vicisitudes de la herramienta, así que sabe muy bien de lo que habla.

**Leyenda 5 (y siguientes):** La fundación de la Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina; la organización de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos; la técnica para el cuidado de las preciosas azaleas en el patio; cómo se conquista a una mujer arriba de un colectivo recitándole un poema; por qué se corrige obsesivamente un libro que nunca se deja terminar; las increíbles aventuras de un maestro rural; las experiencias del hombre que por miedo a volar se ve obligado a subir a los aviones con custodia militar (en compañía del Mayor Cagazo)...

Dicen que Alfredo Bravo ha muerto, pero acaso se trate del comienzo de una nueva leyenda que mañana se contará así: cuando San Pedro lo reconoce, le franquea la puerta sin dudar, lo saluda con un "Que Marx lo tenga en la gloria" y le señala el pasillo que lleva hasta la oficina del Barba. ■



# El hombre nuevo

NOTA DE TAPA **En el último año, se han vuelto realidad muchas de las fantasías científicas del siglo XX: la posibilidad de calcular la fecha de muerte de ciertas personas a partir de su información genética, la implantación de chips que permiten guiar los movimientos físicos y la conexión directa de un cerebro humano a una computadora. Estas noticias sólo han avivado la polémica ética y legal alrededor de la biogenética. Sectores de la religión, el poder político, la filosofía y hasta el psicoanálisis se han manifestado mayoritariamente en contra. Sin embargo, no todos ven en esto una amenaza. Uno de ellos, el filósofo Slavoj Zizek, se hace eco del debate y da la bienvenida al hombre del futuro.**

POR SLAVOJ ZIZEK

¿Tenemos hoy una bioética al alcance de la mano? Sí, tenemos una, y es mala: es lo que los alemanes llaman *Bindestrich-Ethik* o "ética parcial" (bio-ética), donde lo que se pierde con el guión es la ética misma. El problema no es que una ética universal esté disolviéndose en una multitud de éticas especializadas (bioética, ética comercial, ética médica, y así sucesivamente), sino que las revoluciones científicas queden inmediatamente enfrentadas con los "valores" humanistas y desencadenen protestas como la que sostiene, por ejemplo, que la biogenética amenaza nuestro sentido de la dignidad y la autonomía.

La consecuencia principal de las revoluciones biogenéticas actuales es el hecho de que los organismos naturales han pasado a ser objetos susceptibles de manipulación. La naturaleza –humana e inhumana– es "desustancializada", es despojada de su impenetrable densidad, de eso que Heidegger llamaba "tierra". El hecho de que la biogenética sea capaz de reducir la psiquis humana a la categoría de objeto de manipulación es una prueba de lo que Heidegger percibía como el "peligro" inherente a la tecnología moderna. Reduciendo a un ser humano a un objeto natural cuyas propiedades son alterables, no perdemos (sólo) humanidad; perdemos la naturaleza misma. En ese sentido, Francis Fukuyama tiene razón cuando habla de Nuestro Futuro Posthumano: la noción de humanidad descansa en la creencia de que poseemos una "naturaleza humana" hereditaria, que nacimos con una dimensión nuestra que es insondable.


Con el aislamiento del gen responsable del mal de Huntington, ahora cualquiera puede saber no sólo si va a contraer el mal sino también cuándo. Hay en juego un error de transcripción: la repetición balbuceante de la secuencia del nucleótido CAG en medio de un gen particular. La edad en la que habrá de aparecer la enfermedad depende implacablemente de la cantidad de repeticiones de CAG: si se repite 40 veces, los primeros síntomas se evidenciarán a los 59; si 41, a los 54; si 50, a los 27. No ayudarán ni la vida sana, ni el ejercicio, ni los mejores remedios. Podemos someternos a un examen y, en caso de que dé positivo, averiguar exactamente cuándo nos volveremos locos y cuándo habremos de morir. Difícil imaginar un enfrentamiento más claro con la insensatez de una contingencia determinante para la vida: No es raro que la mayoría de la gente –incluido el científico que identificó el gen– elija no saber; la ignorancia no es simplemente negativa, puesto que nos permite fantasear.

En efecto, la perspectiva de la intervención biogenética abierta por el creciente acceso al genoma humano emancipa a la humanidad de las constricciones de una especie finita y de la esclavitud del "gen egoísta". Pero la emancipación tiene un precio. En una charla que dio en Marburg en 2001, Jürgen Habermas reiteró sus advertencias contra la manipulación biogenética. En su opinión, las amenazas son dos. Primero, que esa clase de intervenciones borronee la línea de demarcación entre lo hecho y lo espontáneo, y por lo tanto afecte el modo en que nos comprendemos a nosotros mismos. Para un adolescente, enterarse de que sus disposiciones "espontáneas" (es decir, agresivas o pacíficas) son resultado de una intervención externa deliberada en su código genético socavará sin duda el corazón de su identidad y acabará con la idea de que desarrollamos nuestra moral a través del *Bildung*: la dolorosa lucha por educar a nuestras disposiciones naturales. En última instancia, la intervención biogenética podría quitarle todo sentido a la idea de educación. En segundo lugar, esas intervenciones darán lugar a relaciones asimétricas entre quienes sean "espontáneamente" humanos y aquellos cuyas características hayan sido manipuladas: algunos individuos serán los "creadores" privilegiados de otros.

Esto afectará nuestra identidad sexual en el plano más elemental. La facultad de los padres de elegir el sexo de su retoño es un problema. Otro es el estatuto de las operaciones de cambio de sexo, que hasta hoy podían justificarse invocando un desfasaje entre la identidad biológica y la psíquica: cuando un hombre biológico se percibe a sí mismo como una mujer atrapada en un cuerpo de hombre, es razonable que pueda cambiar su sexo biológico para introducir cierto equilibrio entre su vida sexual y su vida emocional. La manipulación biogenética abre perspectivas mucho más radicales. Puede cambiar retroactivamente nuestra comprensión de nosotros mismos como seres "naturales", en el sentido de que experimentaremos nuestras disposiciones "naturales" como mediadas, no como dadas: como cosas que en principio pueden ser manipuladas y, por lo tanto, pasar a ser meramente contingentes. Es difícil volver a la ingenuidad de la inmediatez una vez que sabemos que nuestras disposiciones naturales dependen de la contingencia genética; apegarse a ellas con uñas y dientes será tan falaz como apegarse a las viejas costumbres "orgánicas". Según Habermas, sin embargo, deberíamos actuar como si ése no fuera el caso, y mantener, por lo tanto, nuestro sentido de la dignidad y la autonomía. La paradoja es que esa autonomía sólo puede ser preservada prohibiendo el acceso a la contingencia que nos determina; esto es, limitando las posibilidades de la intervención científica. Es ésta una nueva versión del viejo argumento según el cual para conservar nuestra dignidad moral es mejor no saber ciertas cosas. Limitar la ciencia, como parece sugerir Habermas, sería posible al precio de ahondar el divorcio entre ciencia y ética: un divorcio que ya está impidiéndonos ver el modo en que estas nuevas condiciones nos instan a transformar y reinventar las nociones de libertad, de autonomía y de responsabilidad ética.

Según un posible contraargumento católico romano, el verdadero peligro reside en que embarcándonos en la biogenética olvidemos que tenemos almas inmortales. Pero el argumento no hace más que desplazar el problema. Si así fuera, los creyentes católicos serían sujetos ideales para la manipulación biogenética, desde el momento en que tendrían plena conciencia de haber estado lidiando sólo con el aspecto material de la existencia humana, y no con el núcleo espiritual. La fe los protegería del reduccionismo. Si tenemos una dimensión espiritual autónoma, no tenemos por qué temer la manipulación biogenética.

Desde una perspectiva psicoanalítica, el nudo del problema estriba en la autonomía del orden simbólico. Supongamos que soy impotente por algún bloqueo no resuelto en mi universo simbólico y que, en vez de "autoeducarme" tratando de resolver el blo-


En marzo de 2002, un profesor de cibernética de la Universidad de Reading hizo conectar su sistema neuronal a una red de computadoras. Se convirtió así en el primer ser humano que es alimentado de datos directamente, sorteando los cinco sentidos. Ése es el futuro: no el reemplazo de la mente humana por la computadora, sino una combinación de ambas.
FOCUS

queo, tomo una pastilla de Viagra. La solución funciona; recupero el rendimiento sexual, pero el problema subsiste. ¿Cómo una solución química podría afectar el bloqueo simbólico? ¿Cómo "subjetivizar" la solución? La situación es indecidible: la solución puede desbloquear el obstáculo simbólico, obligándome a aceptar su insensatez; o puede hacer que el obstáculo reaparezca en algún plano más fundamental (en una actitud paranoica, quizá, que me haga sentir expuesto al capricho de un "amo" cuyas intervenciones pueden decidir mi destino). Siempre hay un precio simbólico a pagar por las soluciones que no nos hemos ganado. Y, *mutatis mutandis*, lo mismo vale para los intentos de combatir el crimen a través de la intervención bioquímica o biogenética; obligar a los criminales a medicarse para refrenar excesos de agresión, por ejemplo, deja intactos los mecanismos sociales que en un principio detonaron la agresión.

El psicoanálisis también enseña –contra la idea de que la curiosidad es innata, de que dentro de cada uno, muy hondo, hay una *Wissenstrieb*, un "impulso de saber"– que en realidad sucede todo lo contrario. Cada avance en el plano del conocimiento debe conquistarse luchando dolorosamente contra nuestra espontánea propensión a la ignorancia. Si tengo un antecedente familiar de mal de Huntington, ¿debo someterme al examen que me dirá si también yo lo tendré inexorablemente (y cuándo)? Si la perspectiva de saber cuándo he de morir me resulta intolerable, la solución –no demasiado realista, por lo demás– podría ser autorizar a otra persona o a una institución de mi entera confianza a que me examinen y eviten decirme el resultado, pero, en caso de que el resultado sea positivo, aprovechen para matarme mientras duermo, inesperadamente y de manera incruenta, justo antes de que se declare la enfermedad. El problema de esta solución es que yo sé que el Otro conoce la respuesta, y eso lo arruina todo, ya que me expone a una corrosiva sospecha. La solución ideal, para mí, podría ser ésta: si sospecho que mi hijo puede tener la enfermedad, examinarlo sin que lo sepa y matarlo, sin que sufra, en el momento oportuno. La fantasía más extrema sería que haya una institución estatal anónima que lo haga por nosotros sin que nos enteremos. Pero una vez más se plantea la cuestión de si sabemos o no que el Otro sabe. Se abre así el camino para una sociedad totalitaria perfecta. Lo que es falso es la premisa subyacente: que el deber ético último es proteger a los otros del dolor, mantenerlos en la ignorancia.

El problema no es perder nuestra dignidad y nuestra libertad con los avances de la biogenética, sino darnos cuenta de que en realidad nunca las tuvimos. Si, como alega Fukuyama, contamos ya con "terapias que borran la frontera entre lo que logramos por nuestra propia cuenta y lo que logramos gracias a los niveles de sustancias químicas que tenemos en nuestro cerebro", la eficacia de esas terapias implica que "lo que logramos por nuestra propia cuenta" también depende de "los niveles de químicos que tenemos en nuestro cerebro". Citando a Tom Wolfe, lo que nos dicen no es: "Lo siento, pero su alma acaba de morir"; lo que nos dicen, en efecto, es que nunca tuvimos alma. Si las afirmaciones de la biogenética se sostienen, entonces las opciones son aferrarnos a la ilusión de la dignidad o aceptar la realidad de lo que somos. Si, como dice Fukuyama, "el deseo de reconocimiento tiene una base biológica y esa base está ligada a los niveles de serotonina en el cerebro", nuestra conciencia de ese hecho debería socavar la sensación de dignidad que nos causa el hecho de que los demás nos reconozcan. Sólo podemos experimentarlo al precio de una denegación: sé muy bien que mi autoestima depende de la serotonina, pero aun así disfruto de ella. Fukuyama escribe: "La manera normal y moralmente aceptable de superar la baja autoestima era luchar consigo mismo y con los demás, trabajar duro, soportar a veces sacrificios penosos y, finalmente, ponerse de pie y mostrarse como alguien que logró hacer todo eso. El problema de la autoestima –tal como se la entiende en la psicología pop norteamericana– es que termina convirtiéndose en un derecho, algo que cualquiera necesita tener, no importa si lo merece o no. Lo que termina devaluando la autoestima y haciendo de su búsqueda un camino de frustración".

Pero aquí llega la industria farmacéutica norteamericana, que gracias a drogas como el Zoloft y el Prozac puede proporcionar dosis de autoestima embotellada elevando el nivel de serotonina en el cerebro.

Imaginen la situación siguiente: voy a participar de un concurso de preguntas y respuestas y, en vez de estudiar, tomo unas drogas para mejorar mi memoria. La autoestima que adquiera ganando el concurso seguirá fundada en un logro real: mi desempeño superó al de mi rival, que se pasó las noches tratando de memorizar los datos relevantes. El contraargumento intuitivo es que sólo mi rival tiene derecho a enorgullecerse de su desempeño, porque su saber, a diferencia del mío, fue el fruto de un duro trabajo. Pero hay algo intrínsecamente condescendiente en esa argumentación.

Una vez más, nos parece perfectamente justificable que alguien dotado de una voz naturalmente musical se enorgullezca de su desempeño, aun cuando somos conscientes de que su canto tiene más que ver con el talento que con el esfuerzo y el entrenamiento. Sin embargo, si yo decidiera mejorar mi canto usando alguna droga, ese mismo reconocimiento me sería negado (a menos que haya hecho grandes esfuerzos para inventar la droga en cuestión antes de ensayarla en mi propio organismo). El punto aquí es que tanto el trabajo duro como el talento son considerados "partes mías", mientras que tomar una droga es una manera "artificial" de mejorar, puesto que es una forma de manipulación externa.

Lo que vuelve a colocarnos ante el mismo problema: una vez que sé que mi "talento natural" depende de los niveles de ciertos químicos en mi cerebro, ¿qué importa, desde el punto de vista moral, si lo adquirí de alguna fuente exterior o si lo llevo conmigo desde mi nacimiento? Para complicar un poco más las cosas: puede que mi disposición a aceptar la disciplina y el trabajo duro dependa de ciertos químicos. ¿Qué pasa si, a los efectos de ganar un concurso de preguntas y respuestas, decido no tomar una droga para mejorar mi memoria pero tomo una que "simplemente" fortalece mi resolución? ¿Eso también es hacer trampa?

Una de las razones por las que Fukuyama abandonó su teoría del "fin de la historia" para considerar la nueva amenaza planteada por las neurociencias es que la amenaza biogenética es una versión mucho más radical del "fin de la historia", una versión capaz de archivar en la obsolescencia más absoluta al sujeto libre y autónomo de la democracia liberal. Pero el giro de Fukuyama obedece a una razón más profunda: la perspectiva de la manipulación biogenética lo obligó, conscientemente o no, a reconocer el oscuro reverso de la imagen idealizada que tenía de la democracia liberal. De golpe, Fukuyama se ha visto obligado a enfrentarse con un panorama de corporaciones que abusan del libre mercado para manipular gente y embarcarse en aterradores experimentos médicos, de gente rica que cría a sus vástagos como a una raza exclusiva, con capacidades mentales y físicas superiores, instigando por lo tanto a una nueva lucha de clases. Para Fukuyama es evidente que la única manera de limitar estos peligros es reafirmar un fuerte control estatal sobre el mercado y desarrollar nuevas formas de voluntad política democrática.

Estoy de acuerdo con todo eso, pero me veo tentado a añadir que necesitamos esas medidas independientemente de la amenaza biogenética, sólo para controlar el potencial de la economía global de mercado. Quizás el problema no sea la biogenética en sí misma sino el contexto de relaciones de poder en el que funciona. Los argumentos de Fukuyama son al mismo tiempo demasiado abstractos y demasiado concretos. No destila todas las implicancias filosóficas de las nuevas ciencias y tecnologías de la mente, y tampoco las coloca en su contexto de antagonismos socioeconómicos. Lo que no logra capturar (y es lo que un verdadero hegeliano debería haber capturado) es la relación necesaria que hay entre los dos fines de la historia, el pasaje de uno al otro: el fin de la historia liberal-democrático se convierte inmediatamente en su opuesto, desde el momento en que, en su hora triunfal, empieza a perder su fundamento: el sujeto liberal-democrático.

El reduccionismo biogenético (y, en términos más generales, cognitivo-evolucionista) debe ser atacado desde otro ángulo. Bo Dahlbom da en el clavo cuando en 1993, criticando a Daniel Dennett, insiste en el carácter social de la "mente". Las teorías de la mente están obviamente condicionadas por sus contextos históricos: hace poco Fredric Jameson propuso leer *Consciousness explained*, el libro de Dennett, como una alegoría del capitalismo tardío con todos sus motivos: competencia, descentralización, etc. Pero lo más importante es que el mismo Dennett insiste en que las herramientas –esa "inteligencia" externalizada en la que se apoyan los seres humanos– son parte inherente de la identidad humana: es tan insensato imaginar a un ser humano como una entidad biológica sin la compleja red de sus herramientas como imaginar a un ganso sin plumas. Pero al decir esto abre un camino que habría que profundizar mucho más. Puesto que –para decirlo con palabras del viejo buen marxismo– el hombre es la totalidad de sus relaciones sociales, Dennett debería dar el siguiente paso lógico y analizar esa red de relaciones sociales.

El problema no es cómo reducir la mente

FOCUS

TAPA: DG ROS FOTO NORA LEZANO

queo, tomo una pastilla de Viagra. La solución funciona; recupero el rendimiento sexual, pero el problema subsiste. ¿Cómo una solución química podría afectar el bloqueo simbólico? ¿Cómo "subjetivizar" la solución? La situación es indecidible: la solución puede desbloquear el obstáculo simbólico, obligándome a aceptar su insensatez; o puede hacer que el obstáculo reaparezca en algún plano más fundamental (en una actitud paranoica, quizá, que me haga sentir expuesto al capricho de un "amo" cuyas intervenciones pueden decidir mi destino). Siempre hay un precio simbólico a pagar por las soluciones que no nos hemos ganado. Y, *mutatis mutandis*, lo mismo vale para los intentos de combatir el crimen a través de la intervención bioquímica o biogenética; obligar a los criminales a medicarse para refrenar excesos de agresión, por ejemplo, deja intactos los mecanismos sociales que en un principio detonaron la agresión.

## El psicoanálisis

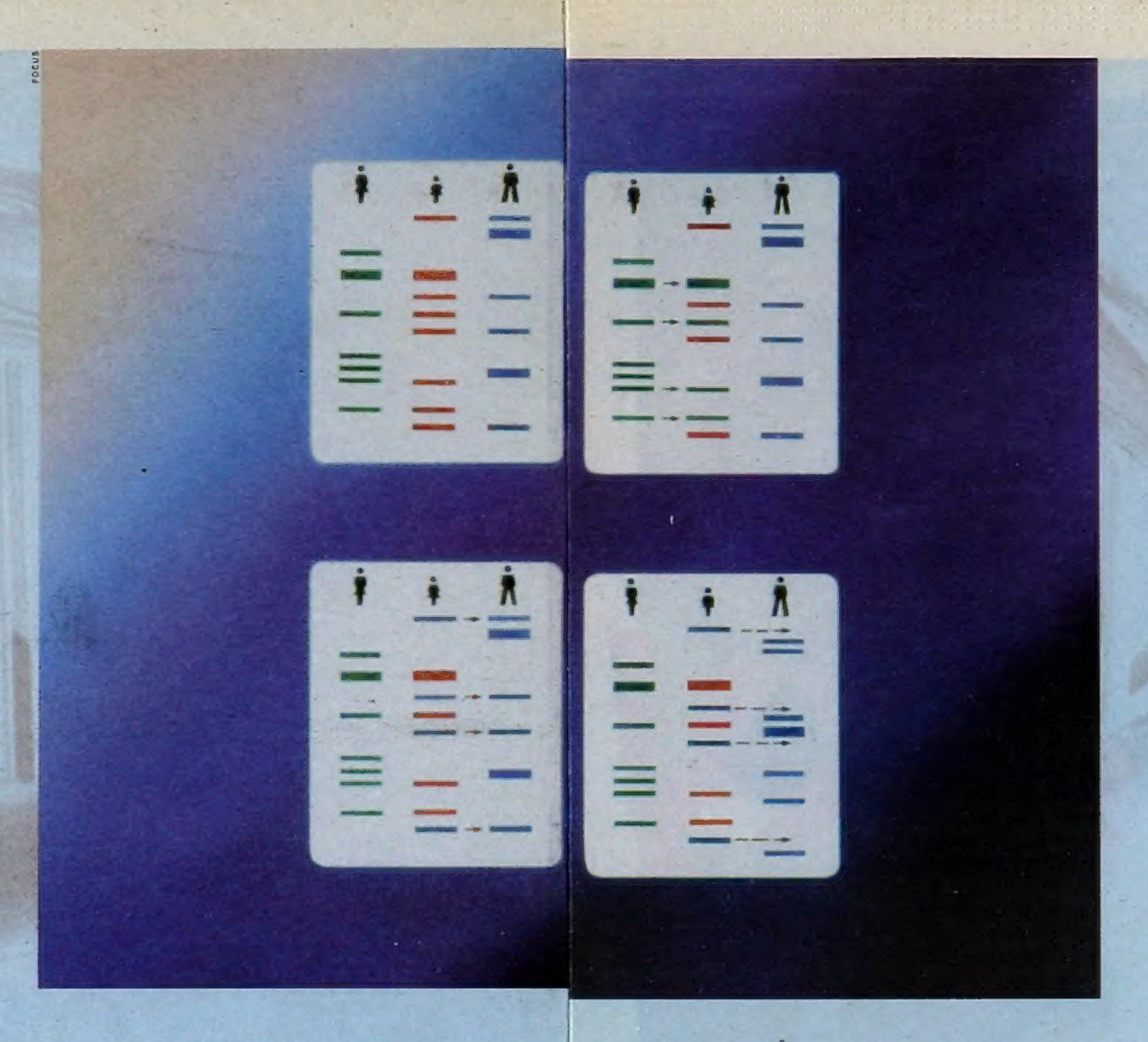
**El psicoanálisis** también enseña –contra la idea de que la curiosidad es innata, de que dentro de cada uno, muy hondo, hay una *Wissenstrieb*, un "impulso de saber"– que en realidad sucede todo lo contrario. Cada avance en el plano del conocimiento debe conquistarse luchando dolorosamente contra nuestra espontánea propensión a la ignorancia. Si tengo un antecedente familiar de mal de Huntington, ¿debo someterme al examen que me dirá si también yo lo tendré inexorablemente (y cuándo)? Si la perspectiva de saber cuándo he de morir me resulta intolerable, la solución –no demasiado realista, por lo demás– podría ser autorizar a otra persona o a una institución de mi entera confianza a que me examinen y eviten decirme el resultado, pero, en caso de que el resultado sea positivo, aprovechen para matarme mientras duermo, inesperadamente y de manera incruenta, justo antes de que se declare la enfermedad. El problema de esta solución es que yo sé que el Otro conoce la respuesta, y eso lo arruina todo, ya que me expone a una corrosiva sospecha. La solución ideal, para mí, podría ser ésta: si sospecho que mi hijo puede tener la enfermedad, examinarlo sin que lo sepa y matarlo, sin que sufra, en el momento oportuno. La fantasía más extrema sería que haya una institución estatal anónima que lo haga por nosotros sin que nos enteremos. Pero una vez más se plantea la cuestión de si sabemos o no que el Otro sabe. Se abre así el camino para una sociedad totalitaria perfecta. Lo que es falso es la premisa subyacente: que el deber ético último es proteger a los otros del dolor, mantenerlos en la ignorancia.

El problema no es perder nuestra dignidad y nuestra libertad con los avances de la biogenética, sino darnos cuenta de que en realidad nunca las tuvimos. Si, como alega Fukuyama, contamos ya con "terapias que borran la frontera entre lo que logramos por nuestra propia cuenta y lo que logramos gracias a los niveles de sustancias químicas que tenemos en nuestro cerebro", la eficacia de esas terapias implica que "lo que logramos por nuestra propia cuenta" también depende de "los niveles de químicos que tenemos en nuestro cerebro". Citando a Tom Wolfe, lo que nos dicen no es: "Lo siento, pero su alma acaba de morir"; lo que nos dicen, en efecto, es que nunca tuvimos alma. Si las afirmaciones de la biogenética se sostienen, entonces las opciones son aferramos a la ilusión de la dignidad o aceptar la realidad de lo que somos. Si, como dice Fukuyama, "el deseo de reconocimiento tiene una base biológica y esa base está ligada a los niveles de serotonina en el cerebro", nuestra conciencia de ese hecho debería socavar la sensación de dignidad que nos causa el hecho de que los demás nos reconozcan. Sólo podemos experimentarlo al precio de una denegación: sé muy bien que mi autoestima depende de la serotonina, pero aun así disfruto de ella. Fukuyama escribe: "La manera normal y moralmente aceptable de superar la baja autoestima era luchar consigo mismo y con los demás, trabajar duro, soportar a veces sacrificios penosos y, finalmente, ponerse de pie y mostrarse como alguien que logró hacer todo eso. El problema de la autoestima –tal como se la entiende en la psicología pop norteamericana– es que termina convirtiéndose en un derecho, algo que cualquiera necesita tener, no importa si lo merece o no. Lo que termina devaluando la autoestima y haciendo de su búsqueda un camino de frustración".

Pero aquí llega la industria farmacéutica norteamericana, que gracias a drogas como el Zoloft y el Prozac puede proporcionar dosis de autoestima embotellada elevando el nivel de serotonina en el cerebro.

Imaginen la situación siguiente: voy a participar de un concurso de preguntas y respuestas y, en vez de estudiar, tomo unas drogas para mejorar mi memoria. La autoestima que adquiera ganando el concurso seguirá fundada en un logro real: mi desempeño superó al de mi rival, que se pasó las noches tratando de memorizar los datos relevantes. El contraargumento intuitivo es que sólo mi rival tiene derecho a enorgullecerse de su desempeño, porque su saber, a diferencia del mío, fue el fruto de un duro trabajo. Pero hay algo intrínsecamente condescendiente en esa argumentación.

Una vez más, nos parece perfectamente justificable que alguien dotado de una voz naturalmente musical se enorgullezca de su desempeño, aun cuando somos conscientes de que su canto tiene más que ver con el talento que con el esfuerzo y el entrenamiento. Sin embargo, si yo decidiera mejorar mi canto usando alguna droga, ese mismo reconocimiento me sería negado (a menos que haya hecho grandes esfuerzos para inventar la droga en cuestión antes de ensayarla en mi propio organismo). El punto aquí es que tanto el trabajo duro como el talento son considerados "partes mías", mientras que tomar una droga es una manera "artificial" de mejorar, puesto que es una forma de manipulación externa.



Lo que vuelve a colocarnos ante el mismo problema: una vez que sé que mi "talento natural" depende de los niveles de ciertos químicos en mi cerebro, ¿qué importa, desde el punto de vista moral, si lo adquirí de alguna fuente exterior o si lo llevo conmigo desde mi nacimiento? Para complicar un poco más las cosas: puede que mi disposición a aceptar la disciplina y el trabajo duro dependa de ciertos químicos. ¿Qué pasa si, a los efectos de ganar un concurso de preguntas y respuestas, decido no tomar una droga para mejorar mi memoria pero tomo una que "simplemente" fortalece mi resolución? ¿Eso también es hacer trampa?

Una de las razones por las que Fukuyama abandonó su teoría del "fin de la historia" para considerar la nueva amenaza planteada por las neurociencias es que la amenaza biogenética es una versión mucho más radical del "fin de la historia", una versión capaz de archivar en la obsolescencia más absoluta al sujeto libre y autónomo de la democracia liberal. Pero el giro de Fukuyama obedece a una razón más profunda: la perspectiva de la manipulación biogenética lo obligó, conscientemente o no, a reconocer el oscuro reverso de la imagen idealizada que tenía de la democracia liberal. De golpe, Fukuyama se ha visto obligado a enfrentarse con un panorama de corporaciones que abusan del libre mercado para manipular gente y embarcarse en aterradores experimentos médicos, de gente rica que cría a sus vástagos como a una raza exclusiva, con capacidades mentales y físicas superiores, instigando por lo tanto a una nueva lucha de clases. Para Fukuyama es evidente que la única manera de limitar estos peligros es reafirmar un fuerte control estatal sobre el mercado y desarrollar nuevas formas de voluntad política democrática.

Estoy de acuerdo con todo eso, pero me veo tentado a añadir que necesitamos esas medidas independientemente de la amenaza biogenética, sólo para controlar el potencial de la economía global de mercado. Quizás el problema no sea la biogenética en sí misma sino el contexto de relaciones de poder en el que funciona. Los argumentos de Fukuyama son al mismo tiempo demasiado abstractos y demasiado concretos. No destila todas las implicancias filosóficas de las nuevas ciencias y tecnologías de la mente, y tampoco las coloca en su contexto de antagonismos socioeconómicos. Lo que no logra capturar (y es lo que un verdadero hegeliano debería haber capturado) es la relación necesaria que hay entre los dos fines de la historia, el pasaje de uno al otro: el fin de la historia liberal-democrático se convierte inmediatamente en su opuesto, desde el momento en que, en su hora triunfal, empieza a perder su fundamento: el sujeto liberal-democrático.

## El reduccionismo

**El reduccionismo** biogenético (y, en términos más generales, cognitivo-evolucionista) debe ser atacado desde otro ángulo. Bo Dahlbom da en el clavo cuando en 1993, criticando a Daniel Dennett, insiste en el carácter social de la "mente". Las teorías de la mente están obviamente condicionadas por sus contextos históricos: hace poco Fredric Jameson propuso leer *Consciousness explained*, el libro de Dennett, como una alegoría del capitalismo tardío con todos sus motivos: competencia, descentralización, etc. Pero lo más importante es que el mismo Dennett insiste en que las herramientas –esa "inteligencia" externalizada en la que se apoyan los seres humanos– son parte inherente de la identidad humana: es tan insensato imaginar a un ser humano como una entidad biológica sin la compleja red de sus herramientas como imaginar a un ganso sin plumas. Pero al decir esto abre un camino que habría que profundizar mucho más. Puesto que –para decirlo con palabras del viejo buen marxismo– el hombre es la totalidad de sus relaciones sociales, Dennett debería dar el siguiente paso lógico y analizar esa red de relaciones sociales.

El problema no es cómo reducir la mente a la actividad neuronal o cómo reemplazar el lenguaje de la mente por el de los procesos cerebrales, sino más bien comprender cómo la mente sólo puede emerger de la red de relaciones sociales y suplementos materiales. El problema real no es si las máquinas pueden emular a la mente humana sino cómo la "identidad" de la mente humana puede incorporar máquinas. En marzo de 2002, Kevin Warwick, un profesor de cibernética de la Universidad de Reading, se hizo conectar su sistema neuronal a una red de computadoras. Se convirtió así en el primer ser humano que es alimentado de datos directamente, sorteando los cinco sentidos. Ése es el futuro: no el reemplazo de la mente humana por la computadora sino una combinación de ambas. En mayo de 2002 se informó que científicos de la Universidad de Nueva York habían implantado un chip de computadora directamente en el cerebro de una rata, lo que permite guiar a la rata por medio de un mecanismo similar al del control remoto de un auto de juguete.

> El problema real no es si las máquinas pueden emular a la mente humana sino cómo la "identidad" de la mente humana puede incorporar máquinas.

Los ciegos ya están en condiciones de recibir la información sobre el contexto inmediato directamente en el cerebro, saltando por sobre el aparato de la percepción visual; lo nuevo, en el caso de la rata, fue que por primera vez la "voluntad" de un agente vivo, sus decisiones "espontáneas" respecto de sus movimientos, estaban en manos de un agente externo. Aquí la cuestión filosófica es si la pobre rata era consciente de que algo andaba mal, de que sus movimientos eran decididos por un poder ajeno. Y cuando se realice el mismo experimento en un ser humano (que, salvadas las cuestiones éticas, no debería ser mucho más complicado de lo que fue en el caso de la rata), ¿será consciente la persona manipulada de que un poder externo decide sus movimientos? Y en ese caso, ¿cómo experimentará ese poder: como un impulso interno irresistible o como una coerción? Es sintomático que las aplicaciones de ese mecanismo imaginado por los científicos involucrados y los periodistas que dieron cuenta de la noticia tuvieran que ver con funciones de ayuda humanitaria y con la campaña antiterrorista: se sugirió que las ratas (u otros animales) manipuladas podrían usarse en casos de terremotos, para hacer contacto con personas sepultadas, o para atacar terroristas sin poner en riesgo vidas humanas.

En un año, Philips planea comercializar un teléfono con equipo de CD entretejido con el material de una chaqueta, que podrá ser lavado a seco sin perjuicio alguno para su maquinaria digital. Parece un adelanto inocente, pero no lo es. La chaqueta Philips representará una prótesis casi orgánica, menos un aparato externo con el que podemos interactuar que una parte de nuestra experiencia como organismos vivos. A menudo se compara la creciente invisibilidad de los chips de computadora con el hecho de que cuando aprendemos algo lo suficientemente bien, dejamos automáticamente de ser conscientes de ello. Pero el paralelismo es engañoso. Sabemos que hemos aprendido un idioma cuando ya no tenemos necesidad de hacer foco en sus reglas; no sólo lo hablamos espontáneamente, sino que concentrarnos en las reglas nos impediría hablarlo con fluidez. Pero ese lenguaje que ahora hemos internalizado tuvimos que aprenderlo previamente: los invisibles chips de computadora están "ahí afuera", y no actúan espontáneamente sino a ciegas.

Hegel no se habría intimidado ante la idea del genoma humano y la intervención biogenética, ni habría preferido la ignorancia al riesgo. Al revés, se habría regocijado con el derrumbe de la vieja idea de que "Tú Eres Esto", como si nuestras nociones de identidad humana hubiesen sido establecidas definitivamente. Contra Habermas, deberíamos aceptar plenamente la objetivación del genoma. Reducir mi ser al genoma me obliga a atravesar el material fantasmático del que está hecho mi yo, y sólo así mi subjetividad puede emerger de manera adecuada. R



El problema real no es si las máquinas pueden emular a la mente humana sino cómo la "identidad" de la mente humana puede incorporar máquinas.

a la actividad neuronal o cómo reemplazar el lenguaje de la mente por el de los procesos cerebrales, sino más bien comprender cómo la mente sólo puede emerger de la red de relaciones sociales y suplementos materiales. El problema real no es si las máquinas pueden emular a la mente humana sino cómo la "identidad" de la mente humana puede incorporar máquinas. En marzo de 2002, Kevin Warwick, un profesor de cibernética de la Universidad de Reading, se hizo conectar su sistema neuronal a una red de computadoras. Se convirtió así en el primer ser humano que es alimentado de datos directamente, sorteando los cinco sentidos. Ése es el futuro: no el reemplazo de la mente humana por la computadora sino una combinación de ambas. En mayo de 2002 se informó que científicos de la Universidad de Nueva York habían implantado un chip de computadora directamente en el cerebro de una rata, lo que permite guiar a la rata por medio de un mecanismo similar al del control remoto de un auto de juguete.

Los ciegos ya están en condiciones de recibir la información sobre el contexto inmediato directamente en el cerebro, saltando por sobre el aparato de la percepción visual; lo nuevo, en el caso de la rata, fue que por primera vez la "voluntad" de un agente vivo, sus decisiones "espontáneas" respecto de sus movimientos, estaban en manos de un agente externo. Aquí la cuestión filosófica es si la pobre rata era consciente de que algo andaba mal, de que sus movimientos eran decididos por un poder ajeno. Y cuando se realice el mismo experimento en un ser humano (que, salvadas las cuestiones éticas, no debería ser mucho más complicado de lo que fue en el caso de la rata), ¿será consciente la persona manipulada de que un poder externo decide sus movimientos? Y en ese caso, ¿cómo experimentará ese poder: como un impulso interno irresistible o como una coerción? Es sintomático que las aplicaciones de ese mecanismo imaginado por los científicos involucrados y los periodistas que dieron cuenta de la noticia tuvieran que ver con funciones de ayuda humanitaria y con la campaña antiterrorista: se sugirió que las ratas (u otros animales) manipuladas podrían usarse en casos de terremotos, para hacer contacto con personas sepultadas, o para atacar terroristas sin poner en riesgo vidas humanas.

En un año, Philips planea comercializar un teléfono con equipo de CD entretejido con el material de una chaqueta, que podrá ser lavado a seco sin perjuicio alguno para su maquinaria digital. Parece un adelanto inocente, pero no lo es. La chaqueta Philips representará una prótesis casi orgánica, menos un aparato externo con el que podemos interactuar que una parte de nuestra experiencia como organismos vivos. A menudo se compara la creciente invisibilidad de los chips de computadora con el hecho de que cuando aprendemos algo lo suficientemente bien, dejamos automáticamente de ser conscientes de ello. Pero el paralelismo es engañoso. Sabemos que hemos aprendido un idioma cuando ya no tenemos necesidad de hacer foco en sus reglas; no sólo lo hablamos espontáneamente, sino que concentrarnos en las reglas nos impediría hablarlo con fluidez. Pero ese lenguaje que ahora hemos internalizado tuvimos que aprenderlo previamente: los invisibles chips de computadora están "ahí afuera", y no actúan espontáneamente sino a ciegas.

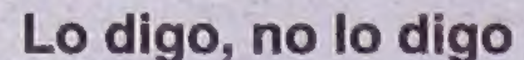
Hegel no se habría intimidado ante la idea del genoma humano y la intervención biogenética, ni habría preferido la ignorancia al riesgo. Al revés, se habría regocijado con el derrumbe de la vieja idea de que "Tú Eres Esto", como si nuestras nociones de identidad humana hubiesen sido establecidas definitivamente. Contra Habermas, deberíamos aceptar plenamente la objetivación del genoma. Reducir mi ser al genoma me obliga a atravesar el material fantasmático del que está hecho mi yo, y sólo así mi subjetividad puede emerger de manera adecuada. R





# Ricky

**PERSONAJES Con *Livin' la vida loca*, Ricky Martin se convirtió en la primera superestrella latina. Madonna (siempre astuta) lo reverenciaba. "Time" lo ponía en tapa. Sus discos vendían muchos millones. Pero cuatro años después, Shakira es la nueva niña mimada, Jennifer Lopez es una diva, Enrique Iglesias es "la revelación" y Ricky no sabe muy bien dónde quedó parado. Para el flamante *Almas del silencio* volvió a cantar en castellano, reclutó un batallón de compositores como Alejandro Sanz, Ricardo Arjona y Franco de Vita y coquetea con lo confesional. Pero todavía no se anima.**



POR MARIANA ENRIQUEZ

Ninguna otra canción de Ricky Martin podrá ser "Livin' la vida loca", la canción que en 1999 lo convirtió en megaestrella. Nunca Ricky Martin volverá a impactar como lo hizo en su presentación durante los premios Grammy de ese mismo año, cantando "La copa de la vida" ante un estupefacto público gringo que, aparentemente, jamás había visto a nadie moviendo las caderas de semejante modo. Esa noche, hasta la mismísima Madonna reverenció a Ricky Martin, un poco ansiosa, hasta insegura, como si necesitara estar cerca del portorriqueño luminoso para no quedar demodé, para surfear juntos la cresta de la ola. Cuatro años después, Shakira es la nueva niña mimada del boom latino, Jennifer Lopez es una diva, Enrique Iglesias aparece en las revistas inglesas como una revelación y Ricky, el que hizo posible la entrada en el mercado angloparlante de los hispanos, intenta reubicarse. *Sound Loaded*, el disco que editó en el 2000, no fue un gran éxito. Por supuesto, lo de "gran éxito" debe relativizarse en términos de "Livin' la vida loca": ¿cómo superarla? Es el mismo dilema que enfrentó Michael Jackson después de *Thriller*: para estrellas de esta magnitud, vender dos millones de discos es poca cosa.

Para reinventarse, Ricky Martin decidió volver a las fuentes y grabó un disco en castellano, el recién editado *Almas del silencio*. Es un álbum sólido. La producción de Tommy Torres es impecable, aunque se extraña esa suciedad, esa picardía que imponía el talentoso Robbie Rosa, su ex colaborador, autor de "María" (¿una mujer o la cocaína? Rosa era un especialista en el doble sentido). *Almas del silencio* viene acompañado de una imagen reposada y reflexiva: Ricky estuvo en la India, aprendió a meditar, se dedica a la caridad, no levanta la voz, pregona el conócete a ti mismo. Las canciones oscilan entre el fragor y las baladas desoladas de un hombre que duda. Pero el ritmo ha cambiado un poco: hay vallenato colombiano en "Jamás" de Emilio Estefan, más trópico erótico en "Besos de fuego", ritmos árabes en lo mejor del disco, "Juramento" ("*Así es que te quiero yo/ a ver quién te quiere más*" será coreado en toda disco en los próximos meses) y hasta aires andinos con toques de ¡chacarera! en "Raza de mil colores", que parece una cruza de Soledad con la Shakira de "Suerte". Lo cierto es que Ricky ha tenido muy en cuenta a Shakira para este disco, y es una movida astuta que *Almas del silencio* sea en castellano, porque grabar otro disco en inglés sería competir con el imbatible *Laundry Service*, y Ricky no tiene que parecer desesperado por sacarle la corona a la colombiana, aunque evidentemente sabe que el eje árabe-caribeño es de rigor. Las baladas, todas desgarradas, llevan firmas famosas: Franco de Vita, el irrompible compositor venezolano, escribió el corte "Tal vez" y Alejandro Sanz, "Las almas del silencio". Pero el plato fuerte se lo quedó Ricardo Arjona con el tema central de este disco, "Asignatura pendiente".

## Lo digo, no lo digo

Ricky no conocía a Arjona, pero le pidió especialmente una letra, y para que lo haga le contó su vida por mail y teléfono. Así, Arjona se encarga de definir a Martin: "*Tengo millas de vuelo para ir a Plutón/ Tengo un club de fans en la luna/ Una casa gigante que veo desde un avión/ Un ejército de alcahuetes, una foto con Bush/ Una suite en el Waldorf y más autos que amigos/ Tengo ganas de no tener ganas/ Tengo un par de mascotas que no saben quién soy*"... y después el tema derrapa hacia que, a pesar de todo, a Ricky le falta amor. Minimizar la canción como otro capítulo en la saga de las canciones sobre niños ricos con tristeza es un recurso fácil; una canción como "Asignatura pendiente" tiene connotaciones mucho más complejas. En el último al año, las estrellas pop han virado hacia lo confesional: Christina Aguilera habla de su infancia triste y de




**"Elton John pudo salir del closet porque se había caracterizado como un payaso triste, y porque está lejos de ser bello. Los chicos bonitos, con su brillo andrógino, tienen un atractivo mucho más peligroso y sensual. Si Ricky Martin resultara ser otro gay tapado, se cortaría las piernas como artista internacional."** CAMILLE PAGLIA

cómo hacer para no claudicar ante la constante mirada prejuiciosa de los demás en "Stronger" y "Beautiful", sus dos últimos simples. Britney Spears planteó sus dilemas de Lolita en "I'm not a girl, not yet a woman" ("No soy una niña, todavía no soy una mujer"). Shakira habitualmente apela a lo confesional desde "*Si es cuestión de confesar, nunca duermo antes de diez ni me baño los domingos*" en el hit "Inevitable", hasta describir su incomprensible romance con Antonio de la Rúa. Pink no hace más que entregar episodios de su vida, como en un diario íntimo; también es el método de Alanis Morrissete. Era hora de que Ricky también lo hiciera, y lo hizo muy bien, aunque sólo se trate de un tema: la canción es contundente.

El ejemplo más acabado de autoconfesión es Robbie Williams, con quien Ricky comparte mucho más de lo que parece a simple vista: ambos provienen de una boy-band adolescente (Martin de Menudo, Robbie de Take That), ambos fueron moldeados por la industria, ambos exudan ambigüedad sexual. Pero Robbie es mucho más arriesgado: su último disco, *Escapology*, es un rosario de virulencia y quizá la colección de canciones que más ayuda a empezar a comprender lo que significa vivir con diez guardaespaldas, castillos y cuentas bancarias que podrían pagar la deuda externa de un país africano, todo antes de cumplir los treinta años. Ricky no se atreve a tanto. Ricky no puede morder la mano que le da de comer. Ricky parece temerles demasiado a sus asesores y a la reacción del público. Nunca se mostraría gordo, decadente y desgarrado, como Robbie Williams en su último video, "Come Undone", quizá el clip más inteligente del pop en muchos años. Ricky es el caribeño bronceado rompecorazones de caderas inquietas y prolijidad obsesiva, limpio y bello, casi perfecto. Acercarse a lo confesional es peligroso para Ricky Martin. Porque de él se espera que salga del closet. Que diga que es gay de una buena vez.

## ¿Es o no es?

Ésa es la cuestión. Toda estrella acarrea la ambigüedad sexual, desde Xuxa hasta Luis Miguel. En algunos casos es tan obvia (George Michael, Elton John) que la tardía salida del closet apenas hace levantar una ceja. En otros casos, el interrogante sirve para vender más discos. En el caso de Ricky Martin, la duda sobre su orientación sexual es una auténtica bola de nieve. La imaginación popular hasta sostiene que Ricky, en los años de Menudo, fue abusado sexualmente por el ejecutivo discográfico José Menéndez, hoy fallecido, asesinado por sus hijos Eric y Lyle. Muchas mujeres han salido en su "defensa". Alejandra Guzmán, la estrella mexicana, dijo: "No fue gay conmigo. No es afeminado en absoluto. Siempre se comportó como un hombre". Penosa defensa: ¿de dónde saca Alejandra que un gay no puede ser viril? Más tortuosa aún fue la desmentida de Rebecca de Alba, estrella de TV española que amenazó con casarse con Ricky hasta que lo abandonó por... Miguel Bosé.

En cualquier caso, ¿cuál es el origen de que el público esté tan seguro de que Ricky prefiere a los de su mismo sexo? Bueno, es el propio Ricky, y también un pequeño escándalo entre la revista *Time* y el *New York Post*. En 1999, *Time* puso a Martin en la tapa. La misma semana, el *New York Post* publicó una columna donde se leía: "Una estrella pop en el closet que suele pasearse abrazado con sus amantes por South Beach, encendió un debate interno en una revista que lo puso en la tapa. Los editores no sabían si sacar del closet a la estrella, aunque tenían la información para hacerlo. Finalmente decidieron ocultarlo porque 'no era relevante para el artículo'". Se dice que las presiones vinieron de Sony, la compañía de Ricky, que prefiere mantenerlo como un soltero deseable para la legión de adolescentes fanáticas.

¿Afectaría la carrera de Ricky confesarse gay? De esto ha opinado Camille Paglia, la feminista norteamericana y analista de la cultura pop: "Admitir que es gay ciertamente afectaría su carrera. Su estilo de joven Adonis requiere la carga eléctrica producida por las adolescentes en plena histeria erótica. Elton John pudo salir del closet después de su falso casamiento porque se había caracterizado como un payaso triste, y porque está lejos de ser bello. Los chicos bonitos, con su brillo andrógino, tienen un atractivo mucho más peligroso y sensual. Si Ricky Martin resultara ser otro gay tapado, se cortaría las piernas como artista internacional. La cultura gay actual es demasiado superficial como para ofrecer el tipo de desarrollo psicológico que un artista como él necesita".

En cuanto al propio Ricky, él mismo se encargó de dejar la puerta abierta en una entrevista con Barbara Walters. Le dijo: "La homosexualidad no debería ser un problema para nadie. La sexualidad es algo con lo que cada individuo debe manejarse como quiera. Y es todo lo que tengo que decir. No quiero decir cuál es mi orientación sexual. Es algo muy mío, y quiero mantenerlo así". Casi un *coming-out* en la era de "La vida loca". Pero, más recientemente, cuando *Sound Loaded* vendía menos discos de lo esperado, dijo: "Si fuera gay, ¿por qué no admitirlo? Soy un hombre normal que ama a las mujeres y el sexo, soy un portorriqueño de sangre caliente. Nunca me sentí atraído por los hombres". Y así va y viene Ricky, a veces confortable con la ambigüedad, a veces sacando novias de la galera. ¿Será cuestión de tiempo? Tal vez. R

AGENDA

# domingo 1



## Godard x Godard

En el cierre del ciclo "Historias del cine" se exhibe *JLG/JLG*, de Jean-Luc Godard. "Es un autorretrato, cosa que me parece impensable de hacer en el cine, pero el cine está hecho para pensar lo impensable; entonces me sacrifiqué", dice el propio Godard. Lejos del documental sobre la vida y la obra del cineasta, el film se acerca a la empresa reflexiva, formal y conceptual, emprendida por Roland Barthes. *A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Sala Leopoldo Lugones, del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 3.*



### ARTE

**Instalación** Continúan las instalaciones de Gerardo Feldstein. Personajes que traspasan la obra, un irónico juego de entradas y salidas. *Hasta el 17 de junio en el Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1555.* **Gratis**

**Brukman** Concluye la semana cultural por Brukman "Arte y confección", con teatro, poesía, ponencias sobre "arte y conflicto" y más. Cierre con Culebrón timbal. *Desde las 16 en México y Jujuy.* **Gratis**

**Territorio** Visita guiada por la muestra *Territorio Urbano*, obras de artistas del Movimiento Teresa Rodríguez (MTR) y el Taller Popular de Serigrafía (TPS). Además, se proyecta el documental *Ecos de una rebelión*, sobre las resonancias del 19 y 20 de diciembre en el mundo. *Desde las 16 en la Casona de los Olivera del Parque Avellaneda, Directorio y Lacarra.* **Gratis**

### MÚSICA

**CD** El cuarteto vocal femenino Violetas presenta su nuevo cd *Lejastierras*, canciones del folklore del mundo. *A las 22 en El Excéntrico de la 18, Lerma 420. Entrada: $ 8 y 5.*

**Chicos** El grupo de música para chicos Caracachumba estrena *Caracachumba está de diez*, hits y temas nuevos. *A las 17, también sábados, en el Teatro de la Casona, Corrientes 1975. Entrada: $ 7.*

### CINE

**Herzog** Se proyecta *Los enanos también comenzaron pequeños*, (1969/70), de Werner Herzog, con la trouppe de enanos Schneider. Una rebelión contra los tabúes religiosos, sexuales y morales. *A las 19 en el cine Club Tea, Aráoz 1460. Entrada: $ 3.*

**90/60** En el ciclo de cine argentino independiente, se exhibe *Los jóvenes viejos*, de Rodolfo Kuhn, *¿Sabés nadar?*, de Diego Kaplan, *Enciclopedia*, de Gastón Duprat y Mariano Cohn, y *Operación Masacre*, de Jorge Cedrón. *A las 14, 16, 18 y 20, respectivamente, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 4.*

### ETCÉTERA

**Oral** Espectáculo de narración oral para adultos *El Nombre de las Cosas*, con cuentos de Benedetti, Mansfield y Yourcenar. *A las 17 en el Museo Enrique Larreta, Juramento 2291. Entrada: $ 1.*

**Títeres** Función de *Pan con pan*, un unipersonal de Javier Cancino, sobre textos de Javier Villafañe y Roberto Espina. *A las 15.30 y 16.45 en el Teatro 721, Conde 721. Entrada: $ 3.*

# lunes 2



## Open Veronese

Estrena *Open House*, una obra con dramaturgia y dirección de Daniel Veronese con una propuesta al menos extraña: diez actores en escena que no saben qué producirán en quien los mire, son extranjeros en el territorio del arte. "Es una obra que no se dejará de representar nunca. Se hará hasta que los actores desfallezcan o mueran. Si el público se va, se hará sin él. Tarde o temprano alguien necesitará de *Open house*", dice el autor. *A las 21, todos los lunes, en el Espacio Callejón, Humahuaca 3759. Reservas al 4862-1167. Entrada: $ 8 y 5.*



### ARTE

**Páez** Continúa la muestra de las obras más recientes de Oscar Páez, telas y cajas con rigor sensorial y revelatorio. *Hasta el 28 de junio en la Galería Van Eyck, Avda. Santa Fe 834.* **Gratis**

**Ocampo** Inaugura la exposición *Miguel Ocampo (obras 1970-2003)*. Además, se editó un libro con numerosas reproducciones y 19 poemas de *En el aura del sauce*, de Juan L. Ortiz. *Hasta el 2 de agosto en la Galería La Rouche, Arenales 1321.* **Gratis**

**Util** Ultimo día para visitar la instalación *Arte útil*, de la artista plástica argentina Nora Iniesta, a beneficio de la Asociación de Padrinos de Alumnos y Escuelas Rurales. El tema: Los emblemas de la educación argentina. *De 10 a 20 en Santorini, Gorriti 4849.* **Gratis**

**Crucis** Reposición de la muestra *Via Crucis*, de William Xerra. *Hasta el 15 de junio en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930.* **Gratis**

**Fotos** Inaugura la muestra *Miradas*, de Mariana Bravslasky. *Hasta el 22 de junio en la Facultad de Ciencias Sociales, Marcelo T. de Alvear, 1º piso.* **Gratis**

### MÚSICA, CINE Y MÁS

**Soprano** La Embajada de Italia y el Instituto Italiano de Cultura invitan al concierto de la soprano Cecilia Gasdia, acompañada por el piano del maestro José Luis Juri. *A las 20.30 en el Teatro Avenida, Avda. de Mayo 1222.* **Gratis**

**Argentino** En el ciclo "Estreno del cine argentino", se exhibe *Por la vuelta*, de Cristian Pauls (2002), un documental sobre el bandoneonista Leopoldo Federico. *A las 15 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 2.*

**Danza** La Compañía de Danza del IUNA ofrece un programa mixto de *Una variante* y *Cenando a Johannes B.* *A las 20.30 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 2.*

### ETCÉTERA

**Becas** La corporación Buenos Aires Sur y el Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano becan proyectos de arte tecnológico que exploren la identidad de la zona sur de la ciudad. Los residentes recibirán apoyo tecnológico, materiales de producción, capacitación, y una beca personal. Cierra el 20 de junio. *Informes al 4912-3581, martes a jueves de 15 a 18 o a exploratoriosur.cheLA@digital-cultures.ucla.edu.*

**Cursos** Artilaria abre la inscripción para sus cursos de Fotografía (Fernando Dvoskin), Musicalización (Eduardo Fabregat), Moda (Florencia Mangini), entre otros. *Informes en Niceto Vega 4629 o 4774/3443*

# martes 3



## Carmen fatal

Unicas dos funciones de *Carmen*, la célebre ópera de Bizet, dirigida por Eva Halac y Mario de Rose, sobre la figura de la mítica gitana, encarnación de la mujer fatal. 150 artistas en escena, pantallas y proyectores multimedia, steady-cam y equipos de luces de última generación. Una versión original que intercala diálogos con música tal como era tradición en la Opera Comique. En francés, con subtítulos en castellano. *A las 20.30, también el miércoles, en el Teatro Coliseo, Marcelo T. de Alvear 1125. Entrada: desde $ 20.*

### CINE

**Documental** En el ciclo "Verdocumentales", se exhibe la segunda parte de *Comunidades indígenas*, que incluye *Los Ramos, talleros guaraníes*, de Ana Zanotti, Misiones; *Wichí del monte y del río*, de Marina Rubino y *Candebare*, de Vanesa Ragone.*A las 21 en la Sala Enrique Muiño del Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1551.* **Gratis**

### MÚSICA

**Tango** Comienza el ciclo "Tango, otra mirada" con la actuación del trío Gustavo Beytelmann, residente en París. Tango en vivo más música electrónica, a cargo de Javier Leichman. *A las 21 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. También el martes.*

**Compadrito** El Trío Tango Testimonial presenta *Tango burlón y compadrito*, música, canto y bailarines en una selección del prostíbulo a la vanguardia. *A las 19 en el Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543.* **Gratis**



### ARTE

**Fotos** Inaugura la muestra de fotografía contemporánea *De la tierra*, de Sebastián Szyd. Un trabajo sobre chicos que viven en lugares perdidos de Argentina y mantienen un vínculo profundo con su tierra. *A las 19 en la Fotogalería del Teatro San Martín, Corrientes 1530.* **Gratis**

### ETCÉTERA

**Escritores** En el ciclo "Las transformaciones del mundo intelectual", el sociólogo Claudio Bezecry expone sobre "Los escritores jóvenes en la Argentina de los '90: una militancia antitrascendente". *A las 20 en el Rojas, Corrientes 2038.* **Gratis**

**Política** Continúan los encuentros del Club de Lectura sobre historia y política argentina. *A las 17.30 en la Biblioteca Leopoldo Lugones, La Pampa 2215.* **Gratis**

**Museo** Mar Producciones presenta su temporada con música, teatro, danza y la charla: "Nuevo escenario en Argentina. Análisis astrológico, histórico y político", por el Prof. Julio Bernadés. *A las 19 en el Museo Metropolitano, Castex 3217.*

**Nietzsche** Comienza el curso "Lectura apasionada de Nietzsche", a cargo de Alejandro Rozitchner. *A las 20 en El Taller, Serrano 1595. Informes al 4831-1588. Entrada: $ 8.*



Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de **Página/12**, Belgrano 673, o por fax al 6772-4450 o por e-mail a pagina12@velocom.com.ar Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una

miércoles 4



## Animé acústico

Dual Phonic, el grupo de música electroacústica sinfónica de la cantante Gwendolyne Moore, el guitarrista Gayby Mangano, el bajista Ale Regueiro y el baterista Silvio Ottoleni, presenta *Dual Phonic Sinfónico*. El show incluye temas propios, de Madonna, New Order, Massive Atacck e instrumentales sobre comics como *Robotech*, *Evangelion* y *Ghost in the shell*. Además, arpa y piano de cola de una orquesta convocada por la banda y proyecciones de imágenes secuenciadas.
*A las 20.30 en Centro Cultural Recoleta, Junín 1930, 4803-1040.* **Gratis**

jueves 5



## Por la vuelta

En el ciclo "Estreno del cine argentino", se exhibe *Por la vuelta*, de Cristian Pauls (2002), un documental de 78 minutos sobre el bandoneonista y compositor Leopoldo Federico, uno de los más grandes ejecutantes de la historia de tango. El film fue presentado en el último Festival de Cine Independiente de Buenos Aires en la sección "Lo nuevo de lo nuevo". Un tributo a la obsesión creadora.
*A las 22 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 2.*

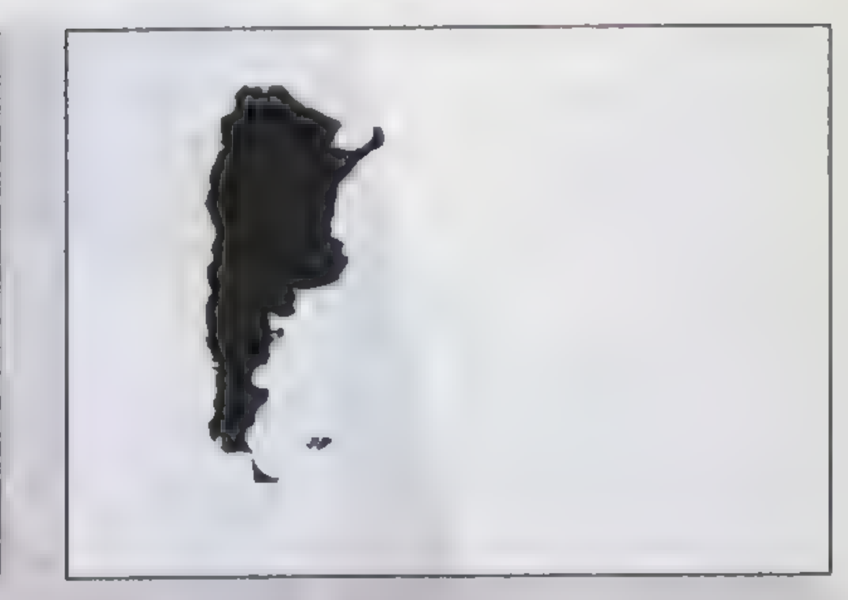
viernes 6



## Kuitca al Malba

Luego de un cierre de 10 días, reabre el Malba para presentar *Guillermo Kuitca. Obras 1982 / 2002*, una muestra que reúne 200 piezas pertenecientes a museos y colecciones públicas y privadas de todo el mundo: pinturas, dibujos y una instalación de 54 colchones en un montaje especialmente concebido para el museo. La exposición fue producida por el Museo Reina Sofía de Madrid y curada por Paulo Herkenhoff y Sonia Becce, que, a las 18, dialogan con el público.
*Hasta el 18 de agosto en el Malba, Figueroa Alcorta 3415.*

sábado 7



## Ganado en pie

Reestrena *Ganado en Pie, transfiguraciones del sentimiento patriótico*, un ensayo interpretativo sobre la vida argentina del grupo La Noche en Vela, a partir de *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro*, de Ezequiel Martínez Estrada. Un acto alusivo a la argentinidad ejecutado por los peores del grado: once actores, dirigidos por Paco Giménez. Una coproducción de Teatro San Martín con el apoyo de la Fundación Antorchas y el Instituto Nacional del Teatro.
*A las 21 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. Domingos a las 20. Entrada: $ 7.*

### ARTE

**Fotos** Continúa la 19ª Muestra Anual de la Asociación de Fotógrafos Publicitarios de Argentina.
*Hasta el 15 de junio en el Museo Sívori, Infanta Isabel 555.*

**Digital** Inaugura la muestra de Daniela Rudnik, fotografías intervenidas digitalmente y pinturas. Una visión del paisaje muy contemporánea.
*A las 19 en el BAC, Suipacha 1333.* **Gratis**

### CINE Y MÚSICA

**Italiano** Se exhibe *El último beso*, de Gabriele Muccino. Ocho personajes que entrecruzan sus pasiones. Presenta: Néstor Tirri.
*A las 18.30 en el Instituto de Cultura, Marcelo T. de Alvear 1119.* **Gratis**

**Barroca** Concierto de música *La invención barroca*, por Música Poética. Un recorrido por los siglos XVII y XVIII con instrumentos originales.
*A las 20.30 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 5.*

### LITERARIAS

**Imperialismo** Editorial Gedisa presenta *Postimperialismo. Cultura y política en el mundo contemporáneo*, del antropólogo brasileño Gustavo Lins Ribeiro.
*A las 18.30 en el IDES, Aráoz 2838, piso 3.* **Gratis**

**Sujeto** Se presenta el libro *Los orígenes del sujeto y su lugar en la clínica psicoanalítica*, de Leonardo Peskin. Con Leonardo Goijman, Rolando Karothy y Gerardo Pasqualini.
*A las 20.45 en la APA, Rodríguez Peña 1674.* **Gratis**

**Colección** Lanzamiento de la colección *Metamorfosis* de Siglo XXI, dirigida por Carlos Altamirano, presentación de su primer título: *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América latina*, de Claudia Gilman. Con Oscar Terán, Altamirano y la autora.
*A las 19 en el Goethe Institut, Corrientes 319.* **Gratis**

### ETCÉTERA

**Convocatoria** El Centro Cultural de la Cooperación convoca a bailarines, coreógrafos, maestros de danza y artistas del espacio escénico.
*Informes en Corrientes 1543, 5077-8000 internos 8305/8355.*

**Debate** En el ciclo de debates y proyecciones "Latinoamérica ahora" se realiza una mesa redonda sobre "Mercosur o ALCA". Con los economistas Eric Calcagno, Claudio Lozano y Jorge Beinstein.
*A las 19 en el Teatro ND/Ateneo, Paraguay 918.* **Gratis**

### CINE

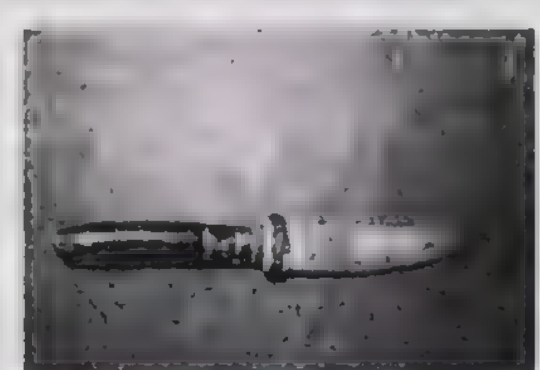
**Español** Continúa el ciclo de cine español con la proyección de *La buena vida*, de David Trueba (1996). Con Fernando Ramallo, Lucía Jiménez y Luis Cuenca.
*A las 18.30 en el Centro Cultural España, Florida 943.* **Gratis**

**Policial** Proyección de *Sunset Boulevard* (1950), un policial negro de Billy Wilder, basado en el cuento de Charles Brackett.
*A las 19 en la Biblioteca Manuel Gálvez, Córdoba 1588.* **Gratis**

### TEATRO

**Aullidos** Performance, video-arte y actuación en *Aullidos en América*, una obra de Allen Ginsberg dirigida por Robertino Granados. Con música de Jimi Hendrix, John Coltrane y Luis Alberto Spinetta.
*A las 21.30 en el Bar del Rojas, Corrientes 2038.* **Gratis**

**Local** Estrena *Aryentains*, una obra basada en los nuevos cuentos de Roberto Fontanarrosa. Con Jean Pierre Noher, Coco Sily, Daniel Aráoz y Roly Serrano.
*A las 21 en el Teatro Piccadilly, Corrientes 1524.*



### MÚSICA

**34** El grupo revelación de tango 34 Puñaladas presenta su disco *Tangos carcelarios* y anticipa el próximo.
*A las 21 en el Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543.*

**Popular** Aguilar presenta el material de *Cauce*, su nuevo disco, junto a Alejandro Manzoni y Juampy Francisconi. Y, luego, Coral Cántaro.
*A las 20 en Espacio Ecléctico, Humberto Primo 730. Entrada: $ 5 (con consumición).*

### ETCÉTERA

**Libro** Presentación del libro *Heridas urbanas. Violencia delictiva y transformaciones sociales en los noventa*, de Alejandro Isla y Daniel Míguez. Con Mariano Ciafardini, Juan Pegoraro, Alberto Quevedo y Jorge Taiana.
*A las 18 en Flacso, Ayacucho 551.* **Gratis**

**Poesía** Tom Lupo recita a Girondo, Menssa y Gelman.
*A las 21 en el Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543. Entrada: $ 6.*

**Argentino** En el ciclo "Ocho encuentros con cineastas argentinos", se presenta el joven director Mariano Llinás. Coordinan: Diego Batlle y Horacio Bernades.
*A las 20 en el Rojas, Corrientes 2038.* **Gratis**

### MÚSICA

**Miranda!** La banda techno pop se presenta con temas nuevos y renovada escena en un show que dará que hablar. Con Mabel y Los Inmaculados, como banda invitada.
*A las 23 en Estados Unidos 1234. Entrada: $ 8 (anticipada).*

**Banegas** Cristina Banegas presenta *La criollez*, su segundo cd. Con guitarras y arreglos de Edgardo Cardozo. Composiciones de Santos Discépolo, los hermanos Espósito y poemas de Juan Gelman, Macedonio Fernández, entre otros. Invitados: Lidia Borda, Liliana Herrero y más.
*A las 21 en el Club del Vino, Cabrera 4737. Entrada: desde $ 10.*

**Malosetti** Concierto de Walter Malosetti, con distintos músicos invitados para un tributo al jazz.
*a las 22 en Notorius, Callao 966. Entrada: $ 15.*

**Tercer** El cuarteto Del Tercer Mundo presenta un repertorio dedicado íntegramente al tango desde la sonoridad del saxofón. Con Sebastián Alvarez, Carolina Caviglia, Cristian Torres y Santiago Lizarralde.
*A las 18.30 en el subsuelo de la Librería Avila, Alsina 500. A la gorra.*

### TEATRO Y CINE

**Pop** Siguen las funciones de *Salvavidas de plomo*, una comedia pop de Ariel Barchilón, con Arturo Bonín y Susana Cart y dirección de Marcelo Mangone.
*A las 21, también sábados, en el Teatro del Abasto, Humahuaca 3549. Entrada: $ 12 y 6.*

**Escuálida** Más funciones de *Escuálida familia*, una historia escrita en la nieve, con dramaturgia y dirección de Lola Arias.
*A las 23 en Espacio Callejón, Humahuaca 3759, 4862-1167.*

**Amados** Los amados regresan a la escena para un show humorístico musical con canciones de amor, boleros y cha-cha-chas.
*A las 24 en el Teatro Del Otro Lado, Lambaré 866, 4862.5439. Entrada: $ 8 y $ 5.*

**Asia** En el ciclo de cine asiático inédito se proyecta *Shiri* (1999, Corea), de Kang Je-gyu. Con Han Suk-jyu y Choi Min-sik.
*A las 22 en el Rojas, Corrientes 2038.* **Gratis**

### ETCÉTERA

**Lecturas** En el ciclo de lecturas poéticas "Vengan a leer al Rojas", se realiza una mesa redonda de poesía y crítica con Jorge Panesi, Jorge Monteleone, Luis Chitarroni, Anahí Mallol, Walter Cassara y Ariel Schettini.
*A las 20 en el Rojas, Corrientes 2038.* **Gratis**

### TEATRO

**Humor** Siguen las funciones de *Llorando me dormí*, un unipersonal de Eugenia Guerty sobre los personajes que habitan la infancia.
*A las 21 en la terraza del Paseo la Plaza, Corrientes 1660. Entrada: $ 7*

**Pavlovsky** Estrena *La gran marcha*, de Eduardo Pavlovsky dirigida por Norman Briski, una versión libre de *Coriolano*, de William Shakespeare.
*A las 21 en el Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543. También viernes. Entrada: $ 7.*

**Cuerpo** Siguen las funciones de *Cuerpo presente*, un evento teatral que incluye performance, intervención plástica, músicos en vivo, barra e instalación y predance con dj Frances.
*A la 0.30 en el Impa, Querandíes 4290. Entrada: $ 5.*

**Biombo** Estrena *El biombo*, de Alfredo Rosenbaum y a cargo del grupo experimental Amoratados por Lola. El deseo de un encuentro entre un hombre y una mujer.
*A las 21 en el Teatro de las Nobles Bestias, 14 de julio 142 (Temperley).*

**Desnudo** Estrena *Desnudo ilegal inglés*, de Santiago Gobernori. Es invierno en una ex churrería en un pueblo de la costa. Cumpleaños y revistas eróticas.
*A las 21 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 2.*

### CINE

**Kluge** Se proyecta *El poder de los sentimientos* (1969/70), de Alexander Kluge, con Hannelore Hoger, Alexandra Kluge y Kaus Wennemann. Una propuesta experimental que compara la dramaturgia de las tragedias escritas y las ocurridas.
*A las 20 en el cine Club Tea, Aráoz 1460. Entrada: $ 3.*



### ETCÉTERA

**Japón** Festival del otoño *Aki Maturi* con toda la cultura japonesa in situ: música con bandas, tambores, danzas tradicionales, artes marciales, desfiles de kimonos y feria de comidas. Llegar temprano.
*De 10 a 14 en el Jardín Japonés, Casares y Figueroa Alcorta. Entrada: $ 4.*

**Audición** En el ciclo de audiciones "Las grandes obras de la historia", se escucha *The Pawnbroker*, de Quincy Jones. Coordina: Diego Fisherman.
*A las 16 en el Rojas, Corrientes 2038.* **Gratis**

**Coro** El Coro Trilce interpreta textos literarios.
*A las 19 en la biblioteca Guido Spano, Güemes 4601.* **Gratis**

**Danza** En el ciclo "D-but", se realiza una función de *Dilusión (Espejismos de desilusión), Parada, por favor, Nada nuevo y A medias.*
*A las 21 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada $ 2*



descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

JUAN BAY COMPOSICIÓN (1950)

# LA VANGU

PLÁSTICA **A fin del año pasado, se presentó en Bérgamo (Italia) una monumental muestra que comprendía casi cuatro décadas de vanguardia artística argentina, de los '20 a los '50. Su objetivo: demostrar, en la patria del futurismo, que ese arte latinoamericano no era provinciano. Ahora llega a Proa *Arte Abstracto Argentino*, un desprendimiento de aquella muestra, dedicada casi exclusivamente a la producción de los grupos Arte Concreto-Invención, Perceptivismo y Madí.**

GRETE STERN: *MADÍ RAMOS MEJÍA* (1947/1995)



POR LAURA ISOLA

¿Cómo pensar las relaciones entre el arte no figurativo argentino sin caer en la dicotomía centro-periferia, donde el centro, por supuesto, es Europa y las vanguardias y la periferia, obviamente, este lado del mundo? La respuesta a este interrogante, no menor por sus connotaciones en la decisión curatorial, se encuentra espléndidamente colgada en la Fundación Proa. La muestra *Arte Abstracto Argentino*, curada por Marcelo Pacheco y Enrico Crispolti, que está en Buenos Aires desde el 24 de mayo y se queda hasta mediados de julio, intenta (y logra) una relectura que no subvierte el canon, ya que la inversión de la mencionada dicotomía es aún más estéril y chauvinista, sino que marca un conjunto de interpretaciones sobre el arte producido en los años 40 por los artistas argentinos. En este sentido piensa las producciones y perspectiva teórica de los grupos Arte Concreto-Invención (Maldonado, Hllito, Bayley, entre otros), Perceptivismo (Raúl Lozza) y Malí (Arden Quin, Rothfuss, Kosice, Martín Blaszko, entre otros), entre los años 1944 y 1954, en el entretejido del Río de la Plata, con sus antecesores de la década del '20 y con "sus mayores" inmediatos, Torres-García y las experiencias de arte concreto y el recorrido abstracto de Lucio Fontana, durante los años 30 y 40 entre Argentina e Italia. Pero para ser exactos hay que destacar que todo este panorama tiene una parte in absentia que, como una cadena sintagmática, revela sólo algunas presencias. Lo que hoy se ve en Proa, según explica Pacheco, es una parte de la monumental muestra sobre Arte Abstracto Argentino que fue pensada para la Galería de Arte Moderna y Contemporánea de Bérgamo, junto con la Fundación Proa, y que estuvo exhibida con gran éxito desde diciembre de 2002 hasta marzo de este año. Para ese contexto y para ese público internacional, que resultó siendo en su mayoría italiano, el guión de la muestra hacía un ostensible hincapié en la presentación de esta lectura novedosa y ciertamente contraria a pensar el arte latinoamericano desde una coordenada eurocéntrica. Nada menos que a Italia, con su tradición vanguardista, ir a discutir la posibilidad de tejer nuevas correspondencias tanto o más fuertes que las del viaje del artista latinoamericano al Viejo Continente, casi como único impulso creador para renovar su arte local. "Sin eliminar la noción del viaje, ya que todos los artistas latinoamericanos pasaron por Europa en aquellos años, me interesaba demostrar que había otra vía por la que circulaba la información: que estaba Torres-García en Montevideo y que él mismo, uruguayo, había sido uno de los artistas centrales en la discusión europea sobre el nuevo arte", explica Marcelo Pacheco. "La primera hipótesis que

JUAN BAY COMPOSICIÓN (1950)

# LA VANGUARDIA ES ASÍ

NELLY ESQUIVEL PINTURA MADÍ (1949)

**PLÁSTICA A fin del año pasado, se presentó en Bérgamo (Italia) una monumental muestra que comprendía casi cuatro décadas de vanguardia artística argentina, de los '20 a los '50. Su objetivo: demostrar, en la patria del futurismo, que ese arte latinoamericano no era provinciano. Ahora llega a Proa *Arte Abstracto Argentino,* un desprendimiento de aquella muestra, dedicada casi exclusivamente a la producción de los grupos Arte Concreto-Invención, Perceptivismo y Madí.**


GRETE STERN: MADÍ RAMOS MEJÍA (1947/1950)

POR LAURA ISOLA

¿Cómo pensar las relaciones entre el arte no figurativo argentino sin caer en la dicotomía centro-periferia, donde el centro, por supuesto, es Europa y las vanguardias y la periferia, obviamente, este lado del mundo? La respuesta a este interrogante, no menor por sus connotaciones en la decisión curatorial, se encuentra espléndidamente colgada en la Fundación Proa. La muestra *Arte Abstracto Argentino*, curada por Marcelo Pacheco y Enrico Crispolti, que está en Buenos Aires desde el 24 de mayo y se queda hasta mediados de julio, intenta (y logra) una relectura que no subvierte el canon, ya que la inversión de la mencionada dicotomía es aún más estéril y chauvinista, sino que marca un conjunto de interpretaciones sobre el arte producido en los años 40 por los artistas argentinos. En este sentido piensa las producciones y perspectiva teórica de los grupos Arte Concreto-Invención (Maldonado, Hlito, Bayley, entre otros), Perceptivismo (Raúl Lozza) y Malí (Arden Quin, Rothfuss, Kosice, Martín Blaszko, entre otros), entre los años 1944 y 1954, en el entretejido del Río de la Plata, con sus antecesores de la década del '20 y con "sus mayores" inmediatos, Torres-García y las experiencias de arte concreto y el recorrido abstracto de Lucio Fontana, durante los años 30 y 40 entre Argentina e Italia. Pero para ser exactos hay que destacar que todo este panorama tiene una parte in absentia que, como una cadena sintagmática, revela sólo algunas presencias. Lo que hoy se ve en Proa, según explica Pacheco, es una parte de la monumental muestra sobre Arte Abstracto Argentino que fue pensada para la Galería de Arte Moderna y Contemporánea de Bérgamo, junto con la Fundación Proa, y que estuvo exhibida con gran éxito desde diciembre de 2002 hasta marzo de este año. Para ese contexto y para ese público internacional, que resultó siendo en su mayoría italiano, el guión de la muestra hacía un ostensible hincapié en la presentación de esta lectura novedosa y ciertamente contraria a pensar el arte latinoamericano desde una coordenada eurocéntrica. Nada menos que a Italia, con su tradición vanguardista, ir a discutir la posibilidad de tejer nuevas correspondencias tanto o más fuertes que las del viaje del artista latinoamericano al Viejo Continente, casi como único impulso creador para renovar su arte local. "Sin eliminar la noción del viaje, ya que todos los artistas latinoamericanos pasaron por Europa en aquellos años, me interesaba demostrar que había otra vía por la que circulaba la información: que estaba Torres-García en Montevideo y que él mismo, uruguayo, había sido uno de los artistas centrales en la discusión europea sobre el nuevo arte", explica Marcelo Pacheco. "La primera hipótesis que había que demostrar era que el arte argentino de esa época no era ni derivativo ni provinciano ni desplazado temporalmente." Aunque ha cambiado la ciudad y el público, esa impronta se deja ver en "la parte" que está hoy en Proa: "La obra que está en esta exhibición no tiene el mismo desarrollo que tuvo para la muestra italiana y está bien que así sea. Sin embargo, conserva la necesidad de evidenciar esos sistemas de relaciones que cierta historiografía del arte había anestesiado. El conjunto de obras de Juan del Prete de los años 30, esculturas, pinturas y collages, marca ese diálogo con el grupo central que son los trabajos de arte Madí, grupo Concreto-Invención y Perceptivismo".

Al hablar del público italiano y su recepción sobre la muestra, Pacheco recuerda que en la oportunidad de la conferencia de prensa brindada en Bérgamo hasta la traducción de sus palabras fue motivo de confusión: "Era interesante ver cómo la traductora confundía argentino e italiano para la nacionalidad de ciertos artistas. Para ellos Fontana es italiano y Tomás Maldonado es un héroe nacional. La discusión sobre el título de la muestra y las decisiones sobre la curaduría estuvieron teñidas de esta tensión. En un momento propusieron algo como: 'El sueño europeo de los artistas argentinos'. Evidentemente los traicionaba el centralismo. Creo que estas cosas son muy enriquecedoras de la discusión".

**¿No le parece que todo ese soporte informativo que estuvo en la muestra italiana es necesario en Buenos Aires, ya que el desconocimiento del público sobre ese período es factor común?**

–Concuerdo en que hay cierto desconocimiento, pêro de otra índole. En Italia hubo que reponer un contexto urbano, por ejemplo, que no es necesario en Buenos Aires. También el recorrido desde el '20 hasta el '50 fue pensado para esa oportunidad. Aquí está sólo lo que comprende al período '40 y '50. Se conserva de la experiencia de la Gamec, el mismo video que apunta sobre un recorrido histórico.

**En las obras de estos artistas, como en sus manifiestos y producciones teóricas, es notable la confianza en la modernización y la modernidad.**

–Seguro. Eran confiados y conscientes en el fin de una época y el comienzo de otra. Habla de un hombre y un arte nuevo, además de la resignificación del lugar del público. Esto es evidente en la escultura articulada de Gyula Kosice. Dejar atrás el arte contemplativo y participar, de alguna manera, con la obra de arte. Por eso creímos importante mostrar los documentos: manifiestos, publicaciones, revistas y panfletos.

**¿Es posible pensar que toda la producción escrita de esa vanguardia es casi tan importante como la obra plástica?**

–Es parte constitutiva del gesto vanguardista. En retrospectiva, es la marca de la vanguardia y está vinculada al alto grado de experimentación. Por eso no lo veo como "explicativos" del arte sino como parte de la dinámica del debate. Es la palabra producida por los artistas que puede ser leída como autopresentación, como demarcación de territorio y efectivas intervenciones en el campo cultural.

**¿Por qué le parece que para pensar los años 40 en las artes plásticas en Argentina no se recurra al concepto de generación?**

–Es curioso, no lo había pensado así. Porque para los '20, sí funciona y para los '60, también. Una posibilidad, lo estoy pensando ahora, es que fue una vanguardia muy atomizada. Si bien compartían algunos de los postulados de la idea de generación –edad, afinidades estéticas, ruptura con el pasado, etc.–, la permanencia y estabilidad de los integrantes en cada grupo fue muy convulsionada. Rompen enseguida y forman otra agrupación, se fraccionan, se pelean. Volviendo a lo de una generación, es difícil pensar en los '40, más en 1945, con otra significación posible para ese período. R


ENIO IOMMI DIRECCIONES ESPACIALES (1947)

*La muestra permanecerá hasta mediados de julio y podrá visitarse de martes a domingo de 11 a 19, en el Proa (Avda. Pedro de Mendoza 1929). Entrada general $ 3, estudiantes $ 2 y jubilados $ 1.*

ARDIA ES ASÍ

NELLY ESQUIVEL PINTURA MADÍ (1949)

había que demostrar era que el arte argentino de esa época no era ni derivativo ni provinciano ni desplazado temporalmente." Aunque ha cambiado la ciudad y el público, esa impronta se deja ver en "la parte" que está hoy en Proa: "La obra que está en esta exhibición no tiene el mismo desarrollo que tuvo para la muestra italiana y está bien que así sea. Sin embargo, conserva la necesidad de evidenciar esos sistemas de relaciones que cierta historiografía del arte había anestesiado. El conjunto de obras de Juan del Prete de los años 30, esculturas, pinturas y collages, marca ese diálogo con el grupo central que son los trabajos de arte Madí, grupo Concreto-Invención y Perceptivismo".

Al hablar del público italiano y su recepción sobre la muestra, Pacheco recuerda que en la oportunidad de la conferencia de prensa brindada en Bérgamo hasta la traducción de sus palabras fue motivo de confusión: "Era interesante ver cómo la traductora confundía argentino e italiano para la nacionalidad de ciertos artistas. Para ellos Fontana es italiano y Tomás Maldonado es un héroe nacional. La discusión sobre el título de la muestra y las decisiones sobre la curaduría estuvieron teñidas de esta tensión. En un momento propusieron algo como: 'El sueño europeo de los artistas argentinos'. Evidentemente los traicionaba el centralismo. Creo que estas cosas son muy enriquecedoras de la discusión".

**¿No le parece que todo ese soporte informativo que estuvo en la muestra italiana es necesario en Buenos Aires, ya que el desconocimiento del público sobre ese período es factor común?**

–Concuerdo en que hay cierto desconocimiento, pero de otra índole. En Italia hubo que reponer un contexto urbano, por ejemplo, que no es necesario en Buenos Aires. También el recorrido desde el '20 hasta el '50 fue pensado para esa oportunidad. Aquí está sólo lo que comprende al período '40 y '50. Se conserva de la experiencia de la Gamec, el mismo video que apunta sobre un recorrido histórico.

**En las obras de estos artistas, como en sus manifiestos y producciones teóricas, es notable la confianza en la modernización y la modernidad.**

–Seguro. Eran confiados y conscientes en el fin de una época y el comienzo de otra. Habla de un hombre y un arte nuevo, además de la resignificación del lugar del público. Esto es evidente en la escultura articulada de Gyula Kosice. Dejar atrás el arte contemplativo y participar, de alguna manera, con la obra de arte. Por eso creímos importante mostrar los documentos: manifiestos, publicaciones, revistas y panfletos.

**¿Es posible pensar que toda la producción escrita de esa vanguardia es casi tan importante como la obra plástica?**

–Es parte constitutiva del gesto vanguardista. En retrospectiva, es la marca de la vanguardia y está vinculada al alto grado de experimentación. Por eso no lo veo como "explicativos" del arte sino como parte de la dinámica del debate. Es la palabra producida por los artistas que puede ser leída como autopresentación, como demarcación de territorio y efectivas intervenciones en el campo cultural.

**¿Por qué le parece que para pensar los años 40 en las artes plásticas en Argentina no se recurra al concepto de generación?**

–Es curioso, no lo había pensado así. Porque para los '20, sí funciona y para los '60, también. Una posibilidad, lo estoy pensando ahora, es que fue una vanguardia muy atomizada. Si bien compartían algunos de los postulados de la idea de generación –edad, afinidades estéticas, ruptura con el pasado, etc.–, la permanencia y estabilidad de los integrantes en cada grupo fue muy convulsionada. Rompen enseguida y forman otra agrupación, se fraccionan, se pelean. Volviendo a lo de una generación, es difícil pensar en los '40, más en 1945, con otra significación posible para ese período. R



ENIO IOMMI: DIRECCIONES ESPACIALES (1947)

*La muestra permanecerá hasta mediados de julio y podrá visitarse de martes a domingo de 11 a 19, en el Proa (Avda. Pedro de Mendoza 1929). Entrada general $ 3, estudiantes $ 2 y jubilados $ 1.*

# El hombre orquesta



CINE **Transformado desde el día en que lo escuchó por primera vez, obsesionado por llevar a la pantalla un sonido y empecinado en capturar el misterio de ese "artista solo que suena como una orquesta", Cristian Pauls pasó casi ocho años escribiendo y filmando *Por la vuelta*. Ahora que finalmente decidió darla por terminada, el resultado de su fascinación con Leopoldo Federico podrá verse en el Rojas durante todo junio.**

POR MARIANO KAIRUZ

En el principio fue un sonido. Un sonido que remitía de manera enigmática a elementos y sensaciones ocultas en la memoria, y la posibilidad de su recuperación. Algo así impulsó el largo y sinuoso camino de realización de *Por la vuelta*, según se desprende de las palabras de su director Cristian Pauls, tanto en la narración en off que articula la película –y en la que establece una conexión íntima con su tema– como en la entrevista con **Radar**. "El estímulo era un sonido –explica Pauls–: cómo hacer que el sonido, ese sonido primitivo que yo había escuchado esa noche (la noche en que fue a ver y escuchar al bandoneonista Leopoldo Federico prácticamente sin conocerlo), fuera una película." Pauls confiesa: "Yo no sabía ni quién era Leopoldo Federico ni qué era una orquesta típica. Y pasó lo que cuento en la película: que esa noche me encontré con algo que yo sentía que conocía de toda mi vida, pero que al mismo tiempo no podía documentar. No sabía nada, partí de una emoción totalmente primitiva".

Pauls comenzó a registrar su película sin marcar un rumbo de antemano, buscando vías posibles de abordaje a la figura de Federico. "Me interesaba mucho, y desde hacía mucho tiempo, algo que tiene que ver con la pérdida, la desaparición de algunas cosas –explica Pauls–. Me parece que es un tema muy emblemático de la Argentina y de Buenos Aires, esa especie de indolencia con la cual muchas cosas se pierden o van desapareciendo y que parece no haber nada que, no ya que las preserve, pero que las convierta en otra cosa. Como una especie de enterramiento, de no-duelo. En ese sentido, me interesaba esta idea de tango, el tango que lleva en sí mismo algo que tiene que ver con su propia desaparición: ¿qué queda de las cosas, cuál es la posibilidad que tienen de convertirse en otras cosas que no sean exactamente lo que fueron? Pero sin caer en una mirada melancólica y anacrónica. Me parece que la idea hace pie cuando uno ve a Leopoldo Federico, que también se peleaba, como en una especie de gesto heroico, por preservar, diciendo: 'Yo me mantengo ahí donde estaba hace treinta años y donde fue mi fuerte, no cambio nada de todo eso, sigo haciendo lo mismo que hacía y si no hago eso no hago nada'."

Leopoldo Federico, "el artista solo" que, como lo define la película, "suena como una orquesta" y que también ofrece cierta resistencia como personaje central de un documental. "Lo que pasa es que Federico habla poco –explica Pauls– y lo que dice no es muy interesante: tiene un discurso más bien parco, casi de negatividad. Le pregunté por qué no tocar con agrupaciones más chicas, que involucren menos dificultades para conformarse, para ensayar y desde el punto de vista económico. Pero Federico dice: 'No, si no hay orquesta, no'. Hay algo alojado en esa especie de resistencia que a mí me resultó interesante. Es como si hoy alguien quisiera escribir en latín, como si viera algo que uno no ve."

**Esa idea de resistencia es central en las cartas entre Federico y Piazzolla, que son leídas en la película. ¿Conocías esas cartas antes de empezar a filmar?**

–Yo no conocía nada. Apenas su música. A mí me interesaba el tango, me interesaba Piazzolla, pero incluso de él conocía muy poco. Las cartas aparecieron bastante más tarde y, es cierto, tienen un anclaje muy fuerte en el tema de la desaparición, de por qué seguir siendo como uno era, por qué no cambiar. No era una impostura de decir: "Ah, yo no cambio", sino que se trataba de un artista que se había quedado en el tiempo, ahondando esa especie de raíz tan fuerte que él siente que hay ahí; hay como una especie de preservación.

**¿En qué etapa de la película escribiste tu narración en off?**

–Desde el primer momento pensé que la película tenía que ser narrada en primera persona. No sabía si por mí, porque no me animaba mucho. Pero me parece que la película es eso: darse cuenta de cómo uno está en el otro, de cómo personas que aparentemente no tienen nada que ver tienen algo, de cómo uno es capaz de reconocer en eso que está aprendiendo algo que tenía olvidado de sí mismo. En algún momento yo escuché, en mi casa, a mi viejo decir algo que tenía que ver con eso; si no, es imposible que a mí me haya pegado como me pegó ese día esa orquesta y ese bandoneón.

**Muchas reseñas publicadas cuando la película se pasó en el Festival de Buenos Aires hablan de que hay un centro o un punto de quiebre en la narración, en la enfermedad de Leopoldo Federico. ¿Qué papel jugó esa enfermedad en la estructura de una película que había sido asumida sin un rumbo? ¿Siempre se llamó *Por la vuelta*?**

–No, la película al principio no tenía título. Lo único que yo tenía en la cabeza eran "notas sobre Leopoldo Federico", pequeños apuntes dispersos. Después se llamó *Como un vendaval*, y tenía que ver mucho con la idea de él, de él como cuerpo, como un aluvión. Y apareció *Por la vuelta*, que es un tango muy famoso, pero que aparte de eso contaba la vuelta de él, que es una historia ficticia de la película, porque él no vuelve de ningún lado: toca dos veces por año y ésa en verdad no es ninguna vuelta. Hubo efectivamente una enfermedad muy grave que a mí me sirvió simplemente en términos ficcionales, pero no es que verdaderamente en ese punto se quiebre. De todos modos, para mí la película estaba todo el tiempo al borde de quebrarse. Pero no dejé de filmar porque supuse que tenía todo lo que necesitaba para hacer la película. Dejé de filmar porque no había quien resistiera seguir filmando: Federico ya me empezaba a mirar como a alguien que lo único que buscaba en su vida era filmarlo. Pero nunca tuve la sensación de que hubiera terminado el rodaje: es más, dos semanas antes de terminar la película sentí muy claramente que faltaba una secuencia en el medio y salí a filmar. También era mi propio regreso después de mucho tiempo. Yo había dejado de filmar, había hecho otra cosa entre mi primera película y ésta, y el regreso me costó muchísimo, así que me parece que la idea del "por la vuelta" es doble.

El sentido personal que encarnaba ese "por la vuelta" para Pauls tenía que ver, explica el director, con lo que vino después de estrenar su primer largometraje, *Sinfín - La muerte no es ninguna solución* (1988, con Alberto Ure y Lorenzo Quinteros). Su siguiente proyecto de ficción –que casi una década después se transformaría en *Nocturno*, el film visto finalmente en el Festival de Buenos Aires con el título de *Imposible*– había estado dos veces a punto de comenzar a filmarse, y frustrándose en ambas ocasiones. "En ese momento me dije: 'Hay algo que no funciona, no puedo filmar mi segunda película'; y entonces en el '94 apareció esto, que se empezó a armar de a pedazos a lo largo de muchísimo tiempo; no porque no tuviera plata –en ese sentido *Por la vuelta* no tiene ningún requerimiento– sino porque verdaderamente yo no sabía qué quería hacer con la película; yo sabía que ahí había algo, una especie de intuición totalmente mística, alucinatoria. Escribía, dejaba pasar tres meses, reconsideraba el material, pensaba, leía, lo iba ver a Federico de vuelta, se me ocurría alguna idea, iba y la filmaba, y ahí la película, muy con fórceps, iba tratando de armarse." Película que tomó cuerpo recién en la sala de edición: "Yo les debo la película a dos personas básicamente; Jorge La Ferla y Marcelo Céspedes, que me dijeron: 'No importa lo que tengas, sentate a editar'. Lo primero que hice fue una cosa medio borgeana: escribir el final, para quitar un poco la angustia de saber adónde iba".

**¿Qué es lo que te remitió a esa escena de *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955), que incluiste en la película?**

–Los chicos; el viaje totalmente infinito de esos chicos tratando de huir de algo que los persigue, pero que termina transformándose en el mundo; ya no es un viaje con un propósito, con un sentido, sino el viaje en sí mismo, esa idea de que lo importante no es el punto de salida ni un punto de llegada sino el traslado en sí. Esa película tiene una especie de emoción contenida monstruosa y me hace olvidar del relato; cuando el relato vuelve, para mí es de una potencia mayúscula, porque me olvidé que ahí había una persecución, que esos chicos huyen de alguien. Ese viaje comporta la sensación de que se borra el mundo, que borra al perseguidor, al perseguido, el punto de salida y de llegada. Para mí es algo que se produjo mucho con la música de Federico; la sensación de encontrarse con una experiencia de las cosas donde a uno no le importan ni el pasado ni el futuro, porque siente el presente como nunca lo sintió. En medio del quilombo –¿se filmará o no se filmará?, ¿tendremos que filmar el entierro?–, yo volví a ver *La noche del cazador* dos veces, y volví a pensar que el cine nunca había mostrado el presente de esa forma y que esto era lo que a mí me pasaba con la música de Federico. Hay algo que borra el universo, que lo ancla en un lugar de puro presente, esa sensación de acontecimiento que la vida moderna hace perder; la idea de que hay algo que merece ser contado y que es ese presente. R

*Por la vuelta se estrena este jueves 5 en el Centro Cultural Ricardo Rojas y se proyectará durante todo el mes de junio. Las funciones serán los lunes a las 15 y los jueves a las 22.*

# El punto G

LIBROS **Fue uno de los intelectuales emblemáticos de la izquierda de la primera mitad del siglo. Es considerado el teórico de la insurrección de los consejos obreros de Turín durante el "bienio rojo" (1919-1920) y participó en la fundación del PC italiano. En 1924 llegó a ser elegido diputado, pero en 1926 el fascismo de Mussolini lo encarceló hasta su muerte, en 1937. Sin embargo, durante esos años de encierro, su actividad sólo se potenció: ahí nacieron los *Cuadernos de la cárcel*, una obra capital que arrojaría luz sobre el pensamiento de la segunda mitad del siglo XX. *Gramsci para principiantes*, con textos de Néstor Kohan y dibujos de Miguel Rep, es una gran oportunidad para acercarse a la vida y obra del hombre que hizo dialogar a Lenin con Maquiavelo.**




## 1 Gramsci interpreta a Lenin

Gramsci tiene grandes simpatías por los bolcheviques. Pero nunca aplica mecánicamente sus consignas a Italia. Siempre intenta traducir el pensamiento de Lenin a las condiciones específicas de la revolución en Occidente. Cuando Lenin plantea el frente único y la alianza entre obreros y campesinos, Gramsci lo interpreta como la alianza entre los obreros industriales del norte y los campesinos del Mezzogiorno.

Cuando Lenin defiende a los soviets (consejos de obreros, campesinos y soldados) como base del poder popular en Rusia, Gramsci lo traduce como la defensa de las comisiones internas de fábrica y los consejos obreros de Turín.




CUANDO EN 1859 MARX HABLÓ DE LA ECONOMÍA COMO UNA "ESTRUCTURA" Y LA POLÍTICA COMO UNA "SUPERESTRUCTURA" ESTABA UTILIZANDO METÁFORAS. EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA LA POLÍTICA JAMÁS ESTÁ SEPARADA DE LA ECONOMÍA Y VICEVERSA. ENTRE AMBAS HAY UNA RELACIÓN DIALÉCTICA.

SI NO LE CREEN A GRAMSCI, PREGÚNTENLE AL DUEÑO DE LA FIAT AGNELLI

FIAT

## 4

Todo el intento teórico de Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* apunta a disolver la separación tajante entre economía y política que construyeron Loria y sus seguidores.









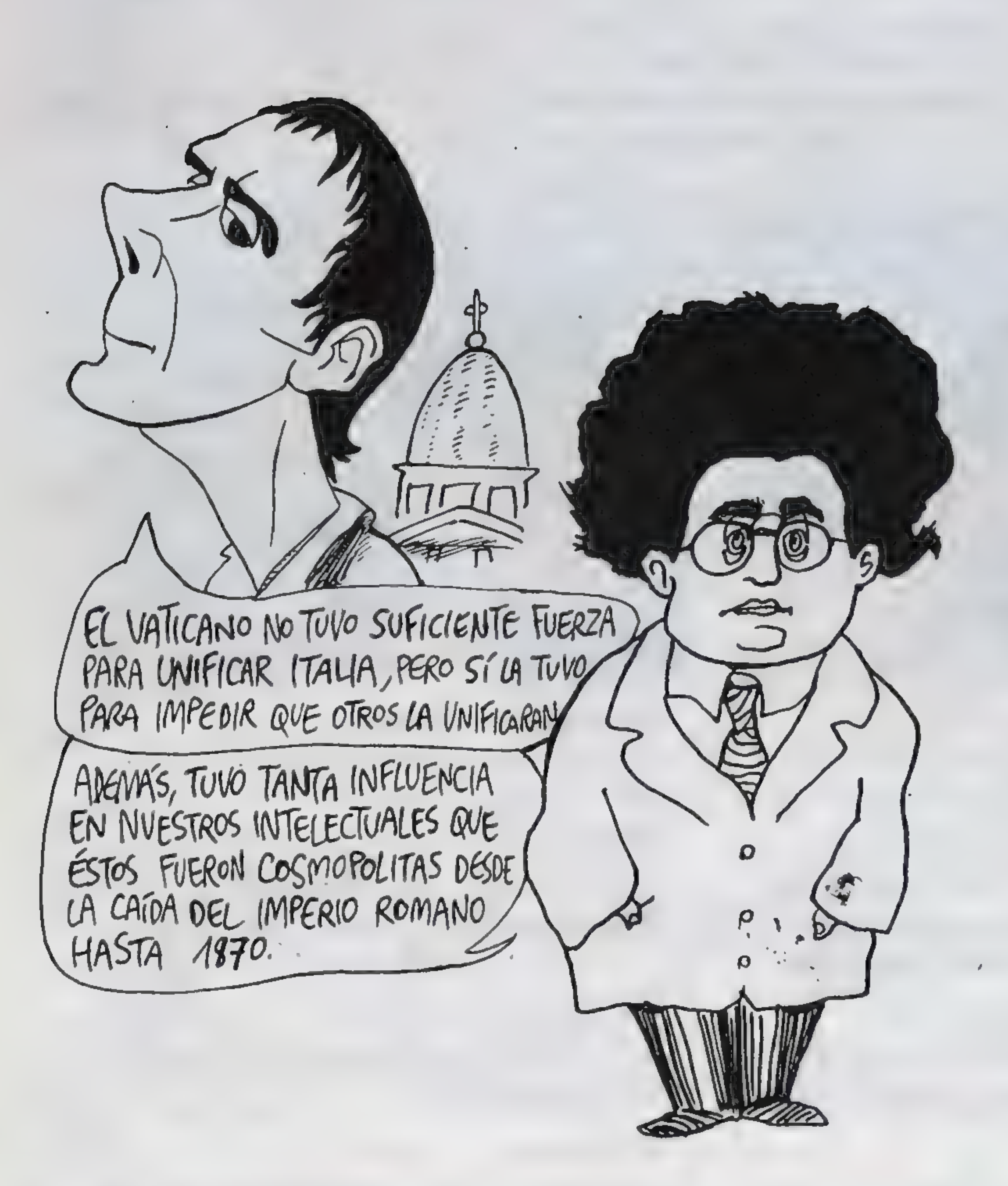

## 2 El balance de la derrota

A finales de marzo de 1919 había sido trasladada a Turín la brigada Sassari, de composición regional; sus miembros eran pastores y campesinos de Cerdeña. Su misión: reprimir a los obreros. Esto le causa gran impresión a Gramsci, quien trata de ejercer propaganda sobre los campesinos.

Al hacer el balance de la derrota consejista, Gramsci destaca la falta de hegemonía obrera sobre los campesinos meridionales y la responsabilidad que tiene la ideología del viejo Partido Socialista, simple espectador pasivo del conflicto.

## 3 Primeros días en la cárcel

Ni bien cae preso solicita que lo dejen escribir, pero el permiso le es denegado. Lo trasladan a lo largo de Italia de prisión en prisión. Cada vez que puede, incursiona en las bibliotecas carcelarias. En 1927 pide a sus amigos que le envíen las obras de Nicolás Maquiavelo (1469-1527). Recién en enero de 1929 obtiene el permiso para escribir en su celda. El primer cuaderno lo comienza el 8 de febrero de 1929, dos años y tres meses después del arresto.









## 5 *El Príncipe* en los *Cuadernos* de Gramsci

Según Gramsci, Maquiavelo reflexiona sobre el proceso de formación de una voluntad colectiva, la fundación de un nuevo Estado y una nueva estructura nacional y social. En *El Príncipe* se funden la ideología y la ciencia política en la forma de "mito". El libro es un manifiesto de partido que intenta educar al que no sabe (el pueblo) disputando con la ideología tradicional del Vaticano.

Gramsci atribuye al Vaticano la responsabilidad por el cosmopolitismo de los intelectuales italianos. El cosmopolitismo consiste, según él, en la poca raigambre nacional de los intelectuales que al ser universalistas (como la Iglesia Católica) se sienten ajenos al pueblo y a la nación italiana.

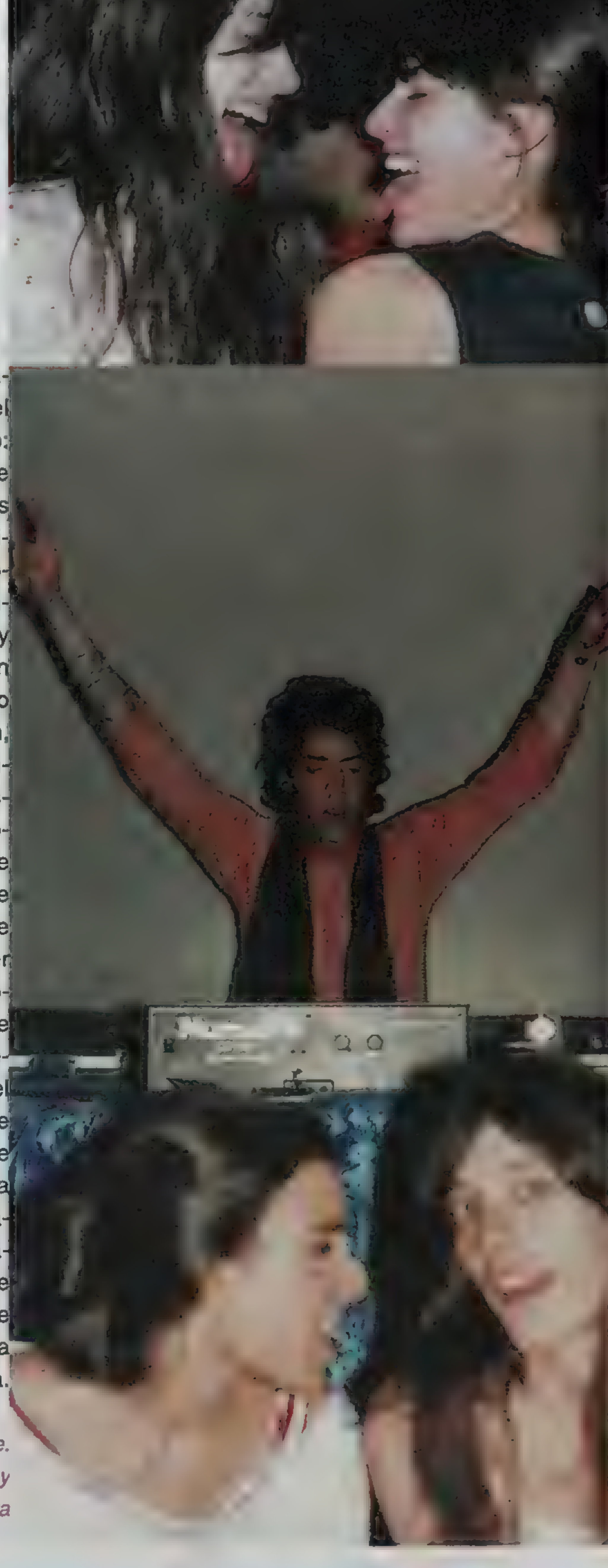
## 6 Balance global de los *Cuadernos de la cárcel*

Las más de 3 mil páginas que agrupan los *Cuadernos...* contienen muchísimos temas. Pero todos ellos giran alrededor de ejes muy delimitados.

Lo que Gramsci pretende investigar en la totalidad de sus notas de la prisión es cómo construyen cotidianamente su poder las clases dominantes y dirigentes, y cómo podrían construir un contrapoder y una contrahegemonía las clases explotadas y subalternas.

Para comunicarse con esta sección: saliradar@yahoo.com

# MELÓMANOS ENFIESTADOS



POR RODOLFO EDWARDS

Al entrar al salón, un gigantesco *slide* de Iggy Pop nos recibe amablemente mientras suena una canción de Syd Barrett solista, uno de esos últimos fulgores del diamante loco fundador de Pink Floyd. Una chica en el centro del salón baila sola y bien podría haber sido tapa de algún disco de compilados de los setenta, sólo le faltan los minishorts. No se crean que Simpathy for the Party es una verbena de jovatos nostalgiosos. Nada que ver. Se trata de pibes que escuchan buena música y decidieron organizar una fiesta donde gira, sin solución de continuidad, una exquisita selección del mejor rock and roll. Pero, ¿qué es el rock and roll? Un género histórico que hoy exhibe gloriosamente sus medallas. Así como los diyéis tangueros pinchan "Uno" o "Naranjo en flor", los rockeros enganchan "Satisfaction" con "Cum on Feel da Noize" de Slade. Buscar música inoxidable, un truco simple y siempre efectivo. Entre tanto chingui chingui y pim pam pum y digestión de sapo amplificada, es muy agradable entrar a un lugar que pasa canciones donde resplandece la sagrada urdimbre humana. Los responsables: el inefable Rollínguez, un personaje fugado del sobre interno de *Sticky Fingers*, y el longilíneo Gori, ex Fun People y actual líder de Fantasmagoria que cuenta con un primer disco muy recomendable. Rollínguez y Gori tienen además una banda llamada Sacachispas, con la que, de tanto en tanto, se dan el gusto de tocar ásperos rocks. Los diyéis, autobautizados "Dj Glitterhouse", van preparando el clima, a medida que va llegando el público, con un cóctel psicodélico/garagero: Love, Big Star, Thirteen Floor Elevators, The Troggs, The Byrds desfilan sus trabajadas melodías entre pelotitas de luces. Los chicos caminan por la pista como pisando gomaespuma, algunos ejercen el rito "moviendo cabeza" o "hago-que-toco-la-guitarra" y otros permanecen inmóviles, extasiados con la música, observando un lugar al que sólo se llega con la mente. Mod, rockabilly, glam, punk convergen en las bandejas de Rollínguez y Gori, mientras en un rincón de la fiesta dialogan un par de sujetos narigones, clones perfectos de Pete Townshend y Ronnie Wood. Escuchar la frase de guitarra con que se abre el tema "Rock and Roll Part Two" de Gary Glitter nos hace sentir que podría ser la música de recibimiento en honor a una comitiva venida de Júpiter. La noche se pone más cachonda y el Dj Glitterhouse pica temas más trajinados, onda Mötley Crue (aquel grito ¡Girls, Girls, Girls!), Creedence o The Cult. El común denominador es siempre ese beat, ese corazón doble de bajo y batería que nos hace mover indefectiblemente la patita y olvidarnos un rato de la estúpida vorágine del mundo que acecha afuera, donde hay una banda sonora muy diferente. La de una película fea, cuando la mañana se llena de canillitas parecidos a Romualdo Quiroga.

*Simpathy for the Party es una fiesta itinerante. Sus próximas ediciones serán los domingos 8 y 22 en Sham Rock, Rodríguez Peña 1226. Para más información: www.glitterhouse.8k.com*

## TEATRO



### Novecento

Tim Tooney, que integra la banda musical del buque "Virginian", cuenta la historia del pianista más grandioso del océano, Novecento, que vivió a bordo del barco siempre, sin abandonarlo jamás. El secreto es que el pianista tuvo una oportunidad –una sola– de conocer tierra firme y, acaso, de quedarse a vivir en ella. Las razones por las que decidió no hacerlo encierran una sorprendente explicación acerca de la condición humana y su presencia en el mundo. Un monólogo del dramaturgo italiano Alessandro Baricco, con actuación de Jorge Suárez y dirección de Francisco Javier.

*Los lunes a las 21 en el Patio de Actores, Lerma 568. Ent.: $ 10, jubilados y estudiantes $ 5.*

### El Nombre (Otros tangos)

Un espectáculo de teatro-danza con estructura de noticiero de TV donde el dramatismo del tango reemplaza la obviedad cotidiana de los textos mediáticos. Sobre texto de Salo Pasik, con música de Astor Piazzolla y actuación del Grupo Fantástico Buenos Aires.

*Los viernes a las 21 en El ombligo de la luna, Anchorena 364. Ent.: $ 10.*

## MÚSICA



### Ciudad de Dios

La banda de sonido de la película de Fernando Meirelles apela a la música brasileña de las décadas del '60 y el '70 para acompañar las historias de sus protagonistas, jóvenes que viven en la favela carioca Ciudad de Dios. Antonio Pinto y Ed Côrtes se ocupan de las melodías incidentales con resultados de impecable gusto, pero las verdaderas joyas son "Metamorfose Ambulante" de Raul Seixas, "Nem vem que nao tem" por Wilson Simonal, "Preciso me encontrar" y "Alvorada" por Cartola, "No camino do bem" por Tim Maia y "Na rua, na chuva, na fazenda (Casinha de Sâpe)" por Hyldon. Un disco intenso e impecable.

### El marplatense

Flavio Cianciarulo, el otro "líder" de los Fabulosos Cadillacs que transita su camino como solista, retomó para su segundo disco la rusticidad de su primer trabajo (*Flavio, solo, viejo y peludo*) y eligió un revuelto rioplatense que incluye candombe, tango, chacarera, algo de jazz rock, murga, zamba y pop. Lo mejor: el homenaje a Osvaldo Pugliese ("San Pugliese") y el contagioso "11 chantas".

## VIDEO



### Historias mínimas

Tres personajes viajan por la Patagonia: Don Justo, un anciano octogenario que busca a su perro perdido; Roberto, un viajante de comercio que le lleva una torta de cumpleaños al hijo de la viuda de la que está enamorado; y María, que debe llegar con su pequeña hija a un canal de televisión donde participará de un concurso con premios. Tras casi una década sin filmar, Carlos Sorín (*La película del rey*, *Eterna sonrisa de New Jersey*) volvió al territorio que tan bien conoce en una película luminosa, sencilla y contundente en su minimalismo y sinceridad.

### Réquiem

Después de trece años, cuatro feroces asesinos escapan de la cárcel en busca de la persona que los traicionó y delató. En la huida llegan a un desolado monasterio y toman de rehenes a monjes y turistas. Uno de los monjes resulta ser el hombre que buscan. Los implacables asesinos desatarán su furia... y lo sobrenatural intervendrá. Una rareza divertida y escalofriante. Hervé Renoh, director de esta especie de western gótico, invoca entre sus influencias la de Sergio Leone.



FOTO>CECILIA SALAS

# EL SECRETO DE NO TOCAR NADA

POR GABRIEL D. LERMAN

Miramar es anacrónico por derecho propio. Desde 1950, ubicado en Sarandí y San Juan, una esquina llamada a ser mítica, su especialidad fue una excelente y tradicional cocina española en horas del almuerzo y la cena, combinada con el vermouth de la tarde, práctica universal adoptada tempranamente por los porteños, hoy en desuso. Durante años, su fuerte en pescados, tortillas y embutidos hizo las delicias del barrio de San Cristóbal. A esto se le agregaba el ritual vespertino de los parroquianos y sus copitas: ginebras, cañas, aperitivos, picadas, acompañadas de mucho tabaco y mucha charla. Pero, en algún momento, el vermouth comenzó su extinción. Como una raza perdedora ante las mutaciones de la ciudad, ese heredero directo de la pulpería criolla cedió, tal vez, ante el repliegue a lo privado y otras ausencias. Sobreviviente en pequeños barcitos, en cafés billares, o ya convertido en *happy hour*, el fin del vermouth abrió un desierto en lugares como Miramar, cuyos dueños miraron las mesas vacías y sus cajas escuálidas, mientras algún extraviado pedía un cortado y una medialuna y se retiraba raudamente. Eran tiempos en que Buenos Aires iniciaba la reconversión gastronómica, la modernización de barrios, como San Telmo primero, el Bajo y Palermo después, y la pasión por el "patrimonio histórico" a la vez que por "las vanguardias" movilizaba a pequeños empresarios y a funcionarios de cultura, que sacaban a pasear sus placas de homenaje y sus guías ilustradas del buen comensal porteño. Llegaba la comida étnica, llegaba el *design* y hacía tiempo que los pubs dominaban la escena. Por otra parte, el tango, signo clásico de la cultura local, sonaba en ambientes rancios o sórdidos, hasta que en un doble movimiento fue arrasado musical y espacialmente por nuevas generaciones de bailarines e intérpretes que lo ganaron para una causa que, a la vez que lo refrescaba, peinaba de nuevo sus fibras íntimas y le devolvía el repique y la contorsión, la sensualidad y la garra de origen. El tango recuperó el centro del ring, y con él lugares y prácticas desclasificadas se tomaron novedad. Como dice La Chicana, "ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno". Algo de ese empuje puso luz sobre viejas esquinas, viejos edificios y viejos bares, condenados a la museología urbana. "Las mesas estaban vacías, y hubo que cambiar", dice Fernando Ramos, encargado e hijo de uno de los propietarios originales de Miramar, que funciona en lo que hasta 1931 fue la casa Della Corte, donde compraban sus funyis Gardel, Canaro y Greco (estos dos últimos, vecinos de la cuadra).

Aunque podría confundirse con un bar *for export* (de hecho suele verse a algunos visitantes extranjeros fascinados por su color local), a diferencia de otros sitios porteños, la rotisería y restaurante Miramar no mantiene esa obsesión por vender el pasado, por maquillarse de modo tal que su ornamento "dé" vetusto. Si hubo cambios, fueron mínimos y esenciales: "El secreto es no tocar nada", dice Luis Assale, el otro encargado. Y agrega: "Cuántos lugares se han arruinado por pintar una pared, cambiar una heladera o pulir puertas y ventanas. Aquí todo es original: el mosaico, las vitrinas, las sillas, los ventiladores. Cuando a alguien se le ocurre mover algo, lo golpeamos en la mano". Lo nuevo vino por el lado de la comida, tanto en la rotisería como en el restaurante, cuyo responsable es desde hace años el glorioso Vicente Cavaleiro, de 76 años, y en la modesta y gentil traza de los mozos. Salvo los martes, que cierra, Miramar ofrece diariamente excepcionales tortillas, ranas, caracoles, mejillones, conejo, lechón, cordero patagónico, además de contar con una vinería completa, fiambres y mostazas. La otra parte del cambio fue la incorporación, cada domingo por la noche, del virtuoso Julio Pane y su bandoneón austero e infinito, que hace oír sus quejas más allá de la avenida San Juan, acompañado por la voz de César Rossi. Moldeado con Piazzolla, trajinado con Salgán, Pane hace jugar sus dedos en cada melodía, como si el tango contuviera su dolor, poco antes del llanto.

*Miramar está abierto todos los días menos los martes, en Sarandí y San Juan. Reservas al 4304-4261.*

## CINE



### Confesiones de una mente peligrosa

Chuck Barris es un inescrupuloso empresario y productor de TV norteamericano. Publicó sus memorias en 1984, y a las internas del mundo del espectáculo les agregó datos autobiográficos supuestamente falsos, como que fue agente de la CIA y mató a una treintena de enemigos de Occidente. El guionista Charlie Kauffman (*El ladrón de orquídeas*) toma por cierto lo escrito por Barris y pergeña otro guión ingenioso y deslumbrante. El director es George Clooney, que, contra todo prejuicio, se revela como un realizador talentoso. Lo acompañan Sam Rockwell (Barris), Drew Barrymore, Julia Roberts, Rutger Hauer y cameos de Brad Pitt y Matt Damon. Una auténtica sorpresa.

### Nadar Solo

La película del argentino Ezequiel Acuña llegó por fin a las salas. En esta pequeña pero profunda historia de iniciación adolescente, Martín (Nicolás Mateo) es un chico desorientado que empieza a buscar a su hermano mayor con la ilusión de encontrarlo y salir de la desorientación. La búsqueda lo lleva al mar y a un viaje secreto, interior.

## RADIO



### Música en diagonal

"La línea más corta para unir los sonidos más distantes", reza el slogan. Diego Fischerman lo cumple con una selección musical de gran calidad y altamente imprevisible. El programa del sábado 6 estará dedicado al ballottage que no fue. Quienes se hayan quedado con las ganas de votar podrán elegir, por ejemplo, entre "My One and Only Love" cantado por Sinatra y por Johnny Hartman; "Inspiración", de Piazzolla, por Troilo o por Fresedo; "To Love Somebody" por los Bee Gees o por Janis Joplin; "My Funny Valentine" por Miles o por Chet Baker; y la *Pavana para una infanta difunta*, de Ravel, en versión para piano o para orquesta.

*Los sábados a las 23 por FM Premium 103.5*

### Sin Hipocresía

Un programa de actualidad diferente: cobertura de lo que está pasando en las provincias, lectura de la Constitución Nacional y sorteo –cada viernes– de una canasta familiar entre todos los llamados que los oyentes hayan hecho durante la semana. Conducen Osvaldo Patero y Carolina Frances.

*De lunes a viernes a las 10 por Radio Urbana, AM 770*

## TELEVISIÓN



### Lo mejor de Comedy Central

Los entusiastas de la comedia estarán de parabienes: desde este mes, la señal I-Sat estrena tres programas de Comedy Central, el canal de cable neoyorquino que lanzó *South Park* y el más prestigioso de los especializados en humor. Los sábados a las 21 llega *Upright Citizens Brigade*, humor descabellado con un grupo de comediantes que se presentan como un comando de elite cuya misión consiste en sacudir la civilización desde las sombras; los jueves a las 23 y los domingos a la medianoche se estrena *Insomniac*, un recorrido maratónico y sin censura por la noche de las grandes ciudades (Nueva York, Montreal, Nueva Orleans, Chicago, Tijuana), con el *stand up comedian* Dave Attell como anfitrión; y los sábados a las 12, *Battlebots-La batalla de los robots*, protagonizado por inventores que describen con precisión sus criaturas cibernéticas, desfilan junto a ellas y las manejan por control remoto en combates que evocan el circo romano e incluyen al público. Más información en el sitio del canal, www.comedycentral.com.

CINE Algunos dicen que es una versión actual de *Busco mi destino*. Su directora, **Lynne Ramsay**, prefiere definirla como "un Albert Camus para adolescentes". Lo cierto es que ***El viaje de Morvern*** —segundo largometraje de esta escocesa treintañera— abreva en Robert Bresson y lo más granado de la alta modernidad cinematográfica para narrar una historia de duelos románticos y reformular las relaciones entre la imagen y la música. Zoom sobre un film y una cineasta que darán que hablar.

# La extranjera



POR HORACIO BERNADES

Abstraída por razones tanto químicas como existenciales, la chica viene hacia cámara con el walkman puesto, habitante de otro mundo aunque la disco, a su alrededor, arde. Todavía perpleja tras el suicidio de su novio, en un estado de shock en suspensión, la chica escucha su propia música en un lugar donde casi no hay otra cosa que música; y pastillas de éxtasis, claro: uno de los posibles modos de llevar adelante un duelo. En ese breve lapso, que en una película normal no habría sido más que una transición entre dos tiempos fuertes, parecería condensarse el tono, la sintaxis, el estado de ánimo y hasta el sentido mismo de *El viaje de Morvern*.

Allí está el ensimismamiento de la protagonista, con su complicada asunción del duelo, y está también el propio duelo: el casete que la chica escucha es uno de los últimos legados de su novio. Allí aparece, además, una de las geografías básicas de la película, sobre todo en su primera mitad: el club, la disco, la noche. Y la banda de sonido, surgida toda del casete póstumo: un paraíso tecno-electrónico-ambient en el que los nombres de Can, The Velvet Underground, Aphex Twin y Stereolab pueden convivir con Nancy Sinatra y The Mamas and the Papas (Kraftwerk quedó afuera por problemas de derechos). Y el estado de flotación en el que quedó Morvern: un limbo entre la muerte y otra posible vida. Un limbo en el que parece flotar la



# ¿Ése es tu walkman?

POR M. P.

Así como en *Ratcatcher* el canal de aguas contaminadas era un protagonista más, la banda de sonido de *El viaje de Morvern* es una pieza clave de su narrativa y su atmósfera. Además de la novela y el dinero, el novio suicida le deja a la protagonista una cinta con música grabada especialmente para ella. "En la novela, Morvern escuchaba la música de los casetes de su novio, pero yo quise que la música fuese más personal: por eso decidí lo del regalo", explicó Ramsay. Casi un ensayo sobre la importancia fundamental del walkman en la banda de sonido de una vida, la música de *El viaje de Morvern* no aparece en la película a la MTV; suena sólo cuando su protagonista la escucha en sus auriculares. A veces suena, incluso, como podría percibirla un transeúnte que pasara junto a esa chica abstraída que mira el mundo con los auriculares puestos, y recién después a todo volumen, como desde la cabeza de Morvern. "No conseguimos las canciones que menciona Alan Warner en su novela, pero me imaginé que el novio muerto era el propio Alan y compilamos los temas que podría escuchar un tipo de treinta años medio intelectual": los alemanes Can, Nancy Sinatra con Lee Hazlewood, Velvet Underground y Ween, así como obras de Aphex Twin, Boards of Canada, Holger Czukay o Lee "Scratch" Perry. R

# La imagen

POR MARTIN PÉREZ

"Lo que Alan Warner hizo en su novela es matar al escritor en la primera página y hacer que la chica, una veinteañera que trabaja en un supermercado, sea la que narre la historia. Ella, que está muy lejos de ser una intelectual, se transforma en la protagonista. Y se lo merece. Porque de alguna manera lo que ha hecho su novio es elegir el camino más fácil. Es muy romántico decir 'me voy a matar' para poder publicar así el trabajo de tu vida; pero ella consigue algo más viable de todo eso. Siempre me encantó el momento en que ella cambia el nombre del autor de la novela que le dejó su novio y la hace suya. Siempre pensé que era algo muy... punk. Porque ¿qué significa un libro para alguien que está muerto? Ella se lo apropia y lo convierte en algo vivo. Y no deja de ser la chica del supermercado, lo que me parece algo realmente inteligente." Así le explicó Lynne Ramsay al periodista Nick Kilroy el comienzo de *El viaje de Morvern*, una película que, según ella misma escribió en unas memorias de rodaje publicadas en el periódico británico *The Guardian*, muchos han considerado una suerte de puesta al día de *Busco mi destino*. "No estoy muy segura; para mí es más una especie de Camus para adolescentes. Pero la comparación me llena de orgullo."

Antes de su inminente estreno porteño, *El viaje de Morvern* se exhibió en marzo en el último Festival de Mar del Plata, y aunque la directora no pudo acompañar la proyección, sí se hicieron presentes la productora, Robyn Slovo, y la coguionista, la italiana Liana Dognini. Directora de cine de animación, Dognini confirmó que también será coguionista de la adaptación que Ramsay hará de *The Lovely Bones*, debut en la novela y bestseller de Alice Seabold cuyos derechos reservó antes de saber que tendría el éxito que tuvo. *El viaje de Morvern* se presentó en Mar del Plata dentro del ciclo "La mujer y el cine", y terminó considerada como una de las mejores películas del festival.

Lo mismo sucedió con su ópera prima *Ratcatcher* (1999), sorpresa en la última edición de la era Mahárbiz del festival marplatense. Ambientada en un barrio de trabajadores cruzado por un canal abierto de aguas servidas, en el Glasgow de comienzos de los '70, en medio de una feroz huelga de basureros que transformó la ciudad en un gran basural, *Ratcatcher* –traducible como *Cazador de ratas*– es una historia de iniciación oscura, poética, hiperrealista, contada a través de la detallada mirada de un niño a punto de convertirse en adolescente. "El título viene de un titular sensacionalista de los diarios de la época, cuando la huelga de basureros ya había provocado una auténtica catástrofe ambiental y el ejército se vio obligado a intervenir. En el diario salía un soldado atrapando una rata y ese titular: 'Cazador de ratas'", recordó Ramsay.

Hija de un padre que conseguía trabajos

película toda, con su gramática hecha de tiempos laxos, transiciones imperceptibles, rupturas que jamás se viven como tales, acontecimientos que como vienen se van.

Todo eso alrededor de un misterio llamado Morvern Callar, la chica que no le cuenta ni a su mejor amiga que tiene un novio muerto en el living, degollado y con las muñecas cortadas. En realidad, más que "alrededor", es *desde* ese misterio como está contada *El viaje de Morvern*, cuyo título original coincide –nada casualmente– con el nombre y apellido de su heroína. Dijo un agudo periodista: "La película está narrada desde su cabeza, en esas ocasiones en que la chica no la pierde". En otras palabras: *El extranjero* de Camus *aggiornado* para los tiempos del éxtasis, el químico y el otro. Eso es *Morvern Callar*, segundo *opus* de la escocesa Lynne Ramsay, que con su anterior *Ratcatcher* (nunca estrenada aquí, pero vista en una edición del Festival de Mar del Plata) asomaba ya como una de las voces más raras y originales del cine británico.

Ganadora del Premio de la Juventud en Cannes 2002 y del premio Fipresci de la crítica internacional a la mejor directora del año, *El viaje de Morvern* se estrena en la Argentina el jueves próximo. Extática, enigmática, hipnótica, no es la clase de film que amarán los fanáticos de la peripecia. Para el resto, como ya lo había sido *Ratcatcher*, puede llegar a ser uno de los pequeños grandes hallazgos del año.

## El niño y la muerte

Enigmática era ya la primera imagen de *Ratcatcher*, donde aparecía un niño envuelto en un cortinado que mecía una brisa suave. Imagen hipnótica que parecía hablar de un inocente juego infantil (pero también anticipaba el amortajamiento posterior, tras la estúpida muerte del niño en un arroyito), la ópera prima de la treintañera Lynne Ramsay prefiguraba ya el movimiento que guía *El viaje de Morvern*, que va del duelo a... la infinita prosecución del viaje, como lo insinúa el último plano de la película insinúa.

Ramsay, que en estos momentos prepara la adaptación de una novela escrita por la estadounidense Alice Sebold (*The Lovely Bones*, narrada desde el limbo por una niña asesinada por un *serial killer*), había llamado la atención del mundo cinematográfico unos años antes de filmar su primer largo, gracias a tres admirados cortometrajes, dos de ellos premiados también en Cannes. Tanto *Small Deaths* (1995) como *Kill the Day* (1996) y *Gasman* (1997) estaban protagonizados –narrados, en algún caso– por niños. En ellos aparecía ya la muerte, que en las películas de Ramsay, másque un fin, parece ser un principio. Lo mismo que cierta sordidez heredada del realismo británico de los primeros sesenta (el de películas como *La caída de un ídolo*, *Saturday Night and Sunday Morning* o *Billy Liar*), que, antes que hundirlos, prefiere darles a sus personajes la chance de saber de qué quieren huir.

**Morvern queda flotando entre la muerte y otra posible vida: el mismo limbo en el que parece flotar la película toda, con su gramática hecha de tiempos laxos, transiciones imperceptibles, rupturas que jamás se viven como tales, acontecimientos que como vienen se van.**

La fuga no es sólo el sentido de las acciones de Morvern Callar; también, en su sentido musical, es la forma de la película, que jamás detiene su viaje hacia adelante. Morvern es el nombre de un lugar del Highland escocés, donde la protagonista vive y tropieza, la víspera de Nochebuena, con el cuerpo de su novio tendido entre el living y la cocina. Leído en español, el apellido Callar nombra lo que la chica hace con esa noticia fúnebre. La traducción no es arbitraria: España –para ser más precisos Almería, donde el sol rompe y raja– es el destino al que va a parar Morvern con Lanna, su mejor amiga, compañera de trabajo en un supermercadito escocés.

Como buen personaje existencial, la heroína no hallará lo que busca en el sol, ni en el sexo, ni en la juerga ibérica. Sí Lanna, más básica y física. Y esa diferencia será lo que habrá de separarlas luego de un extravío en el desierto. Un desierto cercano, por otro lado, a aquel del norte de Africa donde buscaba perderse el Mersault de Camus.

## Read me

Ya se sabe que el héroe existencial no busca nada: primero pierde (la identidad, el yo, el deseo) y luego actúa, sin plena conciencia de sus actos y, con frecuencia, de modo inexplicable. Así como Mersault asesina a un árabe sin saber nunca del todo por qué, Morvern, desde la orilla de un río, puede –más por efecto de las pastillitas que por otra cosa– subirse la pollera y zarandearla en dirección a un lejano barquero que pasa. Más pragmática que su lejano tío francés –por moderna o por británica–, la chica, en vez de asesinar sin quererlo, se "reconstruirá" como autora de una novela póstuma que su novio dejó completa en la computadora con un cartelón que dice: *read me*.

La novela está dedicada a ella, pero tal vez no pretenda ser otra cosa que el pasaje a una consagración post-mortem. Más allá de su opaco trabajo en el supermercado, que no le da placer y tampoco dinero, la chica no tiene nada; usufructuar el legado del muerto le permitirá obtener algo: el viaje a España primero y, más tarde, los 100 mil dólares que una empresa editora le paga por el original ajeno. Sin embargo, el viaje no termina allí: eso tampoco es lo que busca. Así lo informa –a falta de una confesión que la hermética Morvern jamás proporcionará– la imagen final, que la muestra, lejana, esperando el tren en una estación.

Renuente al acontecimiento, a diálogos, psicologismos, sobreexplicaciones y progresiones novelescas, *El viaje de Morvern* es insospechable de tener un origen literario. Y sin embargo, en un principio, *Morvern Callar* fue una novela. La escribió el escocés Alan Warner, y tenía la forma de un único y largo monólogo de la protagonista. Consciente de que convertirlo en relato-off hubiera sido una solución fácil y trillada, la lúcida Ramsay prefirió conservarlo, sólo que reemplazando la palabra por la imagen (y la música de Can y Cía.). Con una novela como ésa esperando en la computadora, ¿qué otra cosa sino apropiársela podía hacer una chica?

# droga

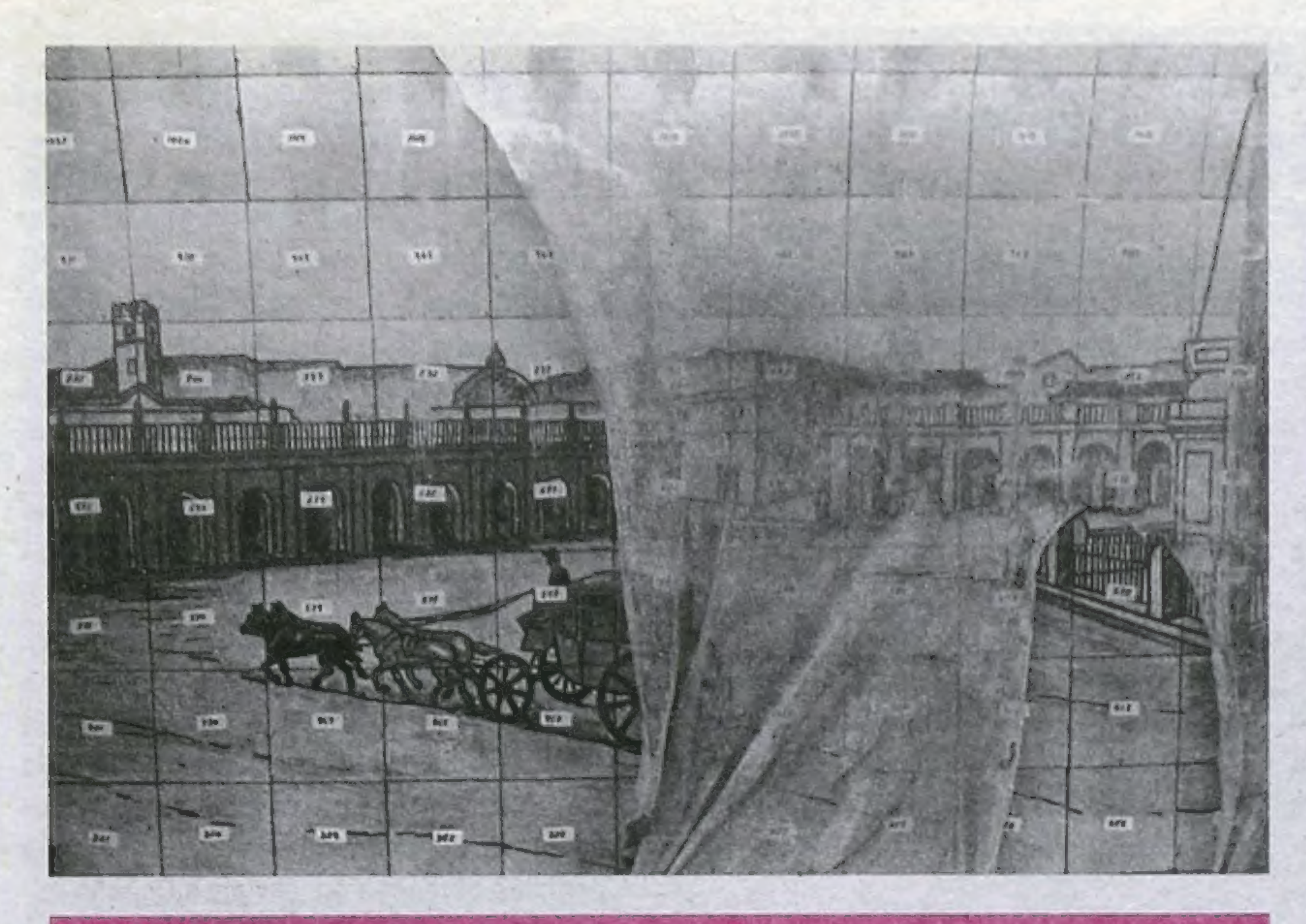
aquí y allá y una madre que se dedicaba a lavar ropa, Ramsay se crió en el barrio y la época que retrató en su primer largometraje. "Cuando tenía cinco años y la ciudad estaba bajo toque de queda por la huelga de basureros, sentía que todo era mágico, casi medieval", recuerda. "La belleza y el horror siempre han estado muy cerca de mí. Algo que se puede percibir también en los niños, como por ejemplo cuando miran con fascinación un animal muerto", agrega la cineasta, que cuando volvió a su barrio de infancia para filmar se sorprendió de encontrarlo casi en el mismo estado en el que lo había dejado.

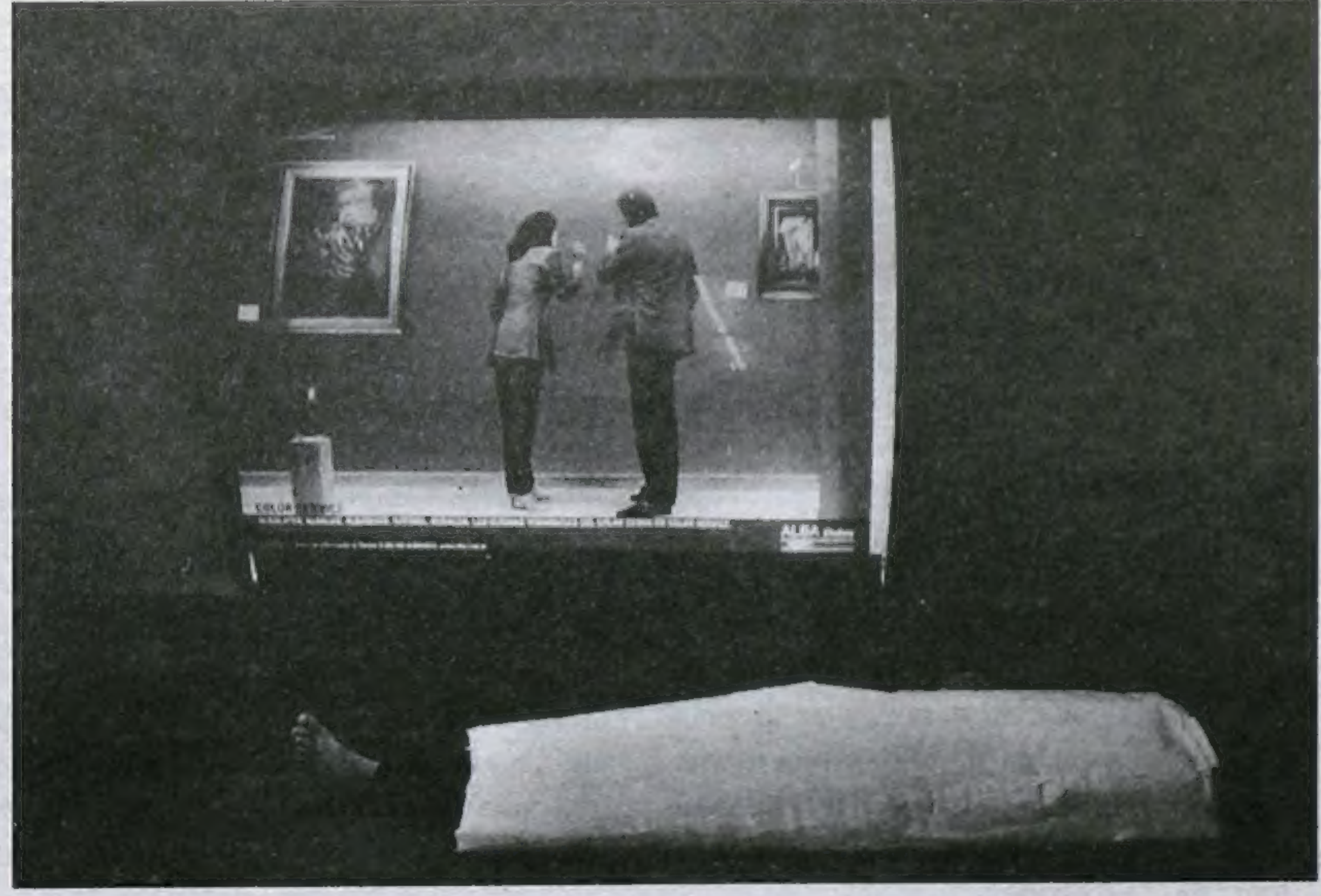
"Si a los 14 años me hubieran dicho que sería cineasta, me habría muerto de risa", señaló Ramsay, que siempre confesó que de niña no había sido una cinéfila: "Tal vez mi madre sí lo fuera, porque se había visto todas las películas de Douglas Sirk. Yo no sabía ni quién era, pero debo haber visto *Imitación de la vida* como una decena de veces. Pero las únicas películas que yo iba a ver por mi cuenta al cine eran las típicas películas de Hollywood. El primer shock que recuerdo haber recibido del cine fue con esa película de Fassbinder, *La angustia corroe el alma*, que vi en un cine de Glasgow a los 17 años. Y también me acuerdo de *Terciopelo azul*. Ése también fue un gran momento: la gente no sabía qué hacer con esa película; muchos se iban del cine. Para mí fue algo increíble, como una revolución. Ésas eran las películas que me parecían interesantes antes de saber algo de cine".

**"Una de las cosas que más me gustan de las películas es cuando te metés adentro de algo, como si estuvieses en un viaje o te hubieses tomado alguna droga y entraras en un mundo diferente. Por eso me interesa realmente la forma, que es lo que te permite llegar hasta ese lugar."**

Aunque la orientadora social de su escuela le recomendó comenzar a trabajar como secretaria en la empresa de gas británica British Gas, Ramsay terminó dedicada a la fotografía, lo que la llevó casi de casualidad a la escuela de cine donde se inició como directora de fotografía. Incapaz de saber cómo mover una cámara, Lynne calcula que era la peor de su curso, pero el aburrimiento que le causaban los trabajos que debía rodar la empujó a proponerse dirigir sus propias películas. "Mi biblia en aquella época era un pequeño libro llamado *Notas sobre el cinematógrafo*, del director francés Robert Bresson. Aún no había visto ninguna de sus películas, pero como nuestra escuela era más bien del estilo clásico, sus consejos estaban en los antípodas de lo que nos enseñaban." Después de rodar su primer corto –*Small Death*, de 1995, premiado en Cannes–, Ramsay ya había comenzado a pensar en el guión de su primer largometraje. Y para cuando terminó el tercero –*Gasman*, de 1997, también premiado en Cannes– ya estaba leyendo *Morvern Callar*, la novela de Alan Warner que terminaría adaptando para su segundo largometraje.

"Comencé a pensar en mi primer film sólo cuando la gente de la BBC se acercó a preguntarme si tenía alguna historia para hacer", contó Ramsay. "Así fue como me puse a escarbar en aquellos recuerdos de los '70, una época en la que el punk recién estaba asomando y el gobierno laborista llegaba a su fin, así que el aire estaba lleno, al mismo tiempo, de depresión y excitación. También pienso que es una época interesante porque la unidad familiar empezaba a resquebrajarse. En *Ratcatcher*, la familia aún se mantiene unida, mientras que *Morvern* es un personaje moderno, solitario y vagabundo. Y lo que me encantó particularmente es que no es fácil conseguir esta clase de personajes femeninos. De alguna manera es como esos personajes enigmáticos de los westerns a la John Wayne, en los que, por más que escarbes, nunca podés dar con el origen de lo que los atormenta", explica la directora, cuyos trabajos han sido comparados con los de John Cassavetes, Terrence Malick y, por supuesto, Robert Bresson. "Una de las cosas que más me gusta de las películas es cuando te metés adentro de algo, como si estuvieses en un viaje o te hubieses tomado alguna droga y entraras en un mundo diferente. Por eso me interesa realmente la forma, que es lo que te permite llegar hasta ese lugar", explica Ramsay, que odia aburrirse en el cine. "Lo que me aburre es lo mismo que a otra gente la entretiene: una edición rápida, mucho argumento, muchos diálogos y muchas explicaciones. Todo lo que se parezca a una cucharada en un plato vacío: eso me aburre. Por el contrario, me gusta ver un film que busque otro ritmo, en el que sientas que te vas metiendo lentamente. Eso es lo que yo asocio con una verdadera experiencia."





FOTOGRAFÍA ¿Cómo contar la Buenos Aires de los últimos tiempos? ¿Cómo captar el rostro de la ciudad mientras observaba la convulsionada vida de sus habitantes? ¿Cómo verla transformarse mientras vivíamos otras transformaciones? A eso se dedicó durante un año **Rafael Calviño**. Y el resultado, que puede verse hasta fines de junio en el Centro Cultural de la Cooperación, parece haber atrapado esa entelequia siempre esquiva que es el idioma de una ciudad.



# El idioma Calviño



POR MARTÍN CAPARRÓS

No sé cómo decirlo.

Yo quería hacer esto. Yo quería encontrar un idioma para contar esta ciudad –que el tango no cantó ni cuenta–. No sé cómo se lo encuentra; sé, demasiado, cómo se lo busca. Supongo que Rafael Calviño lo buscó; supongo que, además, la Ciudad se lo impuso de algún modo. Calviño se había pasado unos años ordenando fotos, mirando fotos; de pronto, casi sin querer, tuvo que volver a mirar lo que las fotos ¿retrataban? Calviño volvió a la calle cuando la calle volvió: el Año de la Calle. Cuando la calle –la Ciudad– se nos hizo obsesión. Cuando muchos quisimos contarla, y no encontramos cómo.

Hubo, desde luego, catarata de imágenes tratando. Pero esas imágenes eran –casi todas– registros de lo visible: personas degradadas, personas degradando, choques. En estos últimos años nos acostumbramos a conmiserarnos, a creernos la cima del espanto –con un dejo de orgullo: ya que no somos los mejores, seamos por lo menos los peores–. Y ese orgullo del espanto –y también el espanto– nos obligaron a mostrar la obviedad de lo horrible, chicos hambreados, el desespero de sus madres y padres, la miseria. Debe ser útil pero habla sin decir, o sea: es periodismo.

Y la Ciudad, al fondo, se reía de esas imágenes que apenas la rozaban. La Ciudad, últimamente, tiene muchas ideas –y muy pocos dieron con la forma de escucharlas–. Calviño dio.

De vez en cuando, muy de vez en cuando, alguien da con un lenguaje. Calviño dio. Y yo, que no sé cómo decirlo, lo escuché –o toqué o vi–. El que oye o ve o toca o sufre otro idioma no lo entiende enseguida: puede creer, primero, que oye o ve o etcétera lo que ya conocía. Después de a poco aparece la extrañeza, se vuelve extrañamiento: era otro. Y entonces el rechazo o la decisión de gozosamente aprender el nuevo idioma. A mí me pasó con estas fotos de Calviño. Y ahora no sé cómo decirlo.

Pistas: primero la extrañeza de no ver personas o verlas muy chiquitas. De ver cómo todo aparece mediado, del otro lado de algo que a veces son vidrios, otras sombras, otras barreras, andamios, rejas, obstáculos diversos. La primera sospecha bien fundada: el espacio en el que estamos está siempre un poco más allá. La Ciudad nos rodea y nos escapa.

Las imágenes funcionan, como la vida, por acumulación: por acumulación van diciéndote su idioma. Y entonces, de pronto, entender algo: que la Ciudad es una sensación que existe más allá de nosotros, los que la sentimos. Reflejos se interponen, la bandera, restos materiales. El espanto, el alivio, el placer de ver en imágenes una sensación. La materia de una sensación: eso es lo que el idioma Calviño nos ofrece.

Y entonces se despliega en personas pequeñas, planos grandes, los vidrios masticados, el plástico hecho goma, cemento desarmado, cáscaras cascadas, superficies tan hondas, telas en blanco, colores como negros, sombras que asombran y no precisan precisiones. Trabas, planos que perdieron el volumen, todo cayendo –con una sobriedad aterradora–. Despiadado pero no miserable: cólera y la tristeza, formas que nos hunden pero también explican, no una queja sino melancolía. Y la Ciudad vuelve a ser la capital de un imperio que nunca existió: el imperio de los sentidos que consigue imponernos.

No sé cómo decirlo. Él fue el que supo. R

*Este texto fue escrito por Caparrós especialmente para el catálogo. La muestra puede verse hasta el 24 de junio en el Centro Cultural de la Cooperación (Av. Corrientes 1553). El horario es: de lunes a sábado de 11 a 22 y los domingos de 17 a 20.30.*



# Venecia, 1858

LAS 12 GRANDES REVOLUCIONES DE LA MÚSICA. CAPÍTULO 5 **Era un género menor, un pasatiempo popular, adorado por ricos y pobres... hasta que apareció Richard Wagner. Megalómano, estafador, traidor de amigos y adulador de enemigos, mal poeta y peor filósofo, el autor de *Tristán e Isolda* fue el primero que hizo de la ópera un terreno fértil para el Gran Arte. Y el primero, también, en empujar su sistema musical hasta el borde de la disolución.**

POR DIEGO FISCHERMAN

La ópera había nacido como un género de vanguardia, junto a un grupo social que *era*, a la vez, la vanguardia. Con una burguesía dinámica y ansiosa de consumir novedades, la ópera había sido dinámica y novedosa. Había estado a la cabeza de las innovaciones tecnológicas y había sido sede de los experimentos escénicos más osados. Crecida a la par de la burguesía, esta particular manera de hacer teatro con música se había consolidado con ella y, también con ella, se había apoltronado en las comodidades del poder y la costumbre. Así, durante todo el siglo XIX, e incluso hasta comienzos del XX, la ópera se convirtió en un entretenimiento menor, equivalente en muchos aspectos a la literatura folletinesca, y su éxito se afincó en una de las características menos estudiadas de la naturaleza del gusto: la coincidencia entre las clases más altas y la burguesía más baja, unidas por la misma ignorancia y desprecio hacia la intelectualidad y ocupando, en una perfecta y simétrica inversión, los rincones más altos y más bajos de los gigantescos teatros que comenzaron a construirse en ciudades como Nápoles, Milán o, unos años más tarde, Buenos Aires.

Beethoven, Schumann, Schubert, incluso Berlioz (que escribió "sinfonías dramáticas" como *Romeo y Julieta*, "leyendas dramáticas" como *La condenación de Fausto* y óperas bastante atípicas como *Los troyanos* o *Benvenuto Cellini*) tuvieron una relación conflictiva con el género. Después de Mozart, de su genial ciclo con el libretista Da Ponte y de esa extraña maravillosa que es *La flauta mágica*, los grandes compositores encontraron en la ópera (y en los operistas y los públicos de ópera) un territorio hostil. En el siglo XIX, hubo compositores y compositores de ópera. En un rincón del ring se cristalizaban las formas instrumentales autónomas y la idea de la música pura; en el otro, la constelación formada por Rossini, Donizetti y Bellini diseñaba lo que la historia identificó como *bel canto*: libretos literariamente pobres y fáciles de entender (con algunos grandes logros en la comedia), orquestaciones estandarizadas y melodías bellísimas, sumamente ornamentadas, puestas al servicio del lucimiento de los *cantantes estrella*.

De un lado estaban las sinfonías, los cuartetos para cuerdas y las sonatas para piano de Beethoven –erigidos como el supremo territorio en el que la música hablaba de sí misma–; las sinfonías, sonatas, tríos, cuartetos y quintetos de Schubert, Schumann y Mendelssohn; los experimentos tímbricos, formales y espaciales de Berlioz; el culto a la miniatura en las canciones y las piezas epigramáticas; el gesto improvisatorio y las aventuras armónicas de Chopin y Liszt: todo un cuerpo en el que la música buscaba apropiarse del sentimiento intelectual de la época, regido en partes iguales por la poesía y la filosofía. Del otro lado, con sus arias capaces de llevar al llanto a los fanáticos, sus marchas triunfales y sus historias de conspiraciones palaciegas, amores contrariados o enredos picarescos, estaban los don Pasquales, las hijas de los regimientos, las enloquecidas Lucías y las redimidas cenicientas.

Así estaban las cosas. Hasta que apareció Wagner.

Nacido en 1813, Richard Wagner –megalómano, estafador, traidor de amigos y adulador de enemigos, mal poeta y peor filósofo– fue el primer operista que se pensó heredero de Beethoven. Fue el primero en considerar la ópera como un terreno fértil para el gran relato musical y fue, además, el que al mismo tiempo que lograba convertir ese género del entretenimiento en campo para el *Gran Arte*, llevaba las reglas de ese *Gran Arte* –y el sistema de narración musical sobre el que se había estructurado– hasta el borde exacto de su disolución. El andamiaje de tensiones y distensiones producidas por las distintas combinaciones de sonidos simultáneos (acordes) y las dilaciones en el relato provocadas por las modulaciones (cambios de un centro de atracción tonal a otro): eso que conforma la tonalidad funcional llegó con Wagner a un punto tal que hizo que sus contemporáneos y sucesores inmediatos sintieran que era imposible continuar por el mismo camino. Wagner proponía la "melodía infinita": en vez de derivar hacia las distensiones, las tensiones derivaban hacia nuevas tensiones; las melodías no descansaban nunca y las modulaciones eran permanentes. Y el movimiento desde la tensión hacia el centro de atracción tonal (el *chan-chán* que Beethoven y el tango hicieron famoso) estaba ausente. De hecho, era difícil detectar dónde estaba ese centro magnético cuando la música transitaba en tan poco tiempo por tantos polos tonales distintos.

La música de Wagner era tonal, por supuesto. Pero la "infinitud" de la tensión incorporaba un grado de ambigüedad totalmente nuevo. Y el punto más alto de esa ambigüedad aparecía en un único acorde. Un acorde indefinible según los paradigmas de la época. Un acorde que el jazz volvió habitual, pero que, en el contexto de una ópera (y sobre todo del comienzo de una ópera), no podía ser entendido ni como acorde de tensión ni como reposo. No era ni el primer ni el último *chan*: era un acorde que, según cuenta la leyenda, haría que la última palabra de Liszt antes de morir fuera: "Tristán". Como en otras ocasiones, *Tristan und Isolde*, la más genial de las óperas de Wagner, fue compuesta para disculpar las banalidades de su vida privada con una mezcla del Schopenhauer de *La metafísica del amor sexual* –mal leído– y una supuesta mitología germánica con mucho de lo que después sería lo más berreta del *sword and sorcery*.

Los amoríos entre el compositor y la esposa de uno de sus benefactores, Otto Wesendonck, que le había facilitado una magnífica casa al lado de la suya, habían derivado en un pequeño escándalo: una de las cartas de Wagner a la bella Mathilde –titulada "Confesión matinal"– había sido interceptada por su mujer, Minna, y el matrimonio Wagner debió escapar a Venecia. Allí el bueno de Richard escribió la ópera cuyos ecos provocarían la ruptura estilística más espectacular de la historia, mientras –como es obvio– no dejaba de escribirle a Mathilde cosas como: "Y es así que la ópera *Tristán* fue completada. Y, si puedo, volveré con ella a verte, a consolarte y hacerte feliz. Ése es mi más bello y mi más solemne deseo" (3 de septiembre de 1858). O, unos meses más tarde: "Qué hermosa mañana, mi niña amada (...) Uno puede encontrar [en un pasaje de *Tristán*] una cierta reminiscencia de 'Sueños' [una canción que había compuesto para Mathilde], pero estoy seguro de que podrás disculparla. No, nunca dejes de amarme..." Pero, más allá de la intención de legitimar sus aventuras terrenas con una historia de amor trascendente, eterno y puro (y, de paso, imaginar en el rey Mark el perdón del que Otto era incapaz), la verdad aparece en un pasaje de su diario veneciano fechado el 12 de octubre de 1858: "Estoy, ahora, volviendo al *Tristán*; esta obra puede hablar del profundo arte del silencio resonante". R